DARIAN LEADER

La moda negra

Duelo, melancolía y depresión

sextopiso

La moda negra
Duelo, melancolía y depresión

La moda negra
Duelo, melancolía y depresión

Darian Leader

Traducción de Elisa Corona Aguilar

sextopiso

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, transmitida
o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Título original
THE NEW BLACK: Mourning, Melancholia and Depression

Copyright © 2008, Darian Leader
All rights reserverd

Primera edición: 2011

Traducción
Elisa Corona Aguilar

Copyright © Editorial Sexto Piso, S. A. de C. V., 2008
San Miguel # 36
Colonia Barrio San Lucas
Coyoacán, 04030
México D. F., México

Sexto Piso España, S. L.
c/ Monte Esquinza 13, 4.º Dcha.
28010, Madrid, España.

www.sextopiso.com

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Formación
Quinta del Agua Ediciones

ISBN: 978-84-96867-92-5

Depósito legal:

Impreso en España

Esta obra ha sido publicada con la subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo a lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

ÍNDICE

Introducción 9

Capítulo 1 17

Capítulo 2 59

Capítulo 3 93

Capítulo 4 151

Conclusión 179

Notas 187

INTRODUCCIÓN

Después de recibir una receta para uno de los antidepresivos más populares y recogerla de la farmacia, una joven mujer regresó a casa y abrió la pequeña caja. Había imaginado una botella amarilla llena de cápsulas enfrascadas de forma apretada, como pastillas de vitaminas. En cambio, encontró un envoltorio metálico plano, con cada pastilla separada de su vecina por un desproporcionado espacio de aluminio vacío. «Cada pastilla está en completa soledad», dijo ella, «como en conchas metálicas mirando hacia fuera a las demás. Están todas en sus pequeñas prisiones individuales. ¿Por qué no están todas juntas en una caja, sueltas y libres?» Le preocupó la forma en que las pastillas estaban empaquetadas. «Están alineadas como pequeños soldaditos obedientes ¿por qué ni uno de ellos rompe filas?» Su siguiente pensamiento fue tomarse todas las pastillas juntas. Cuando le pregunté por qué, me dijo, «Para que no se sintieran tan solas y con claustrofobia.»

Aunque los antidepresivos son recetados a millones de personas en el mundo occidental, con estadísticas que se elevan sin parar en otros países, parece que a ningún cuidador de remedios médicos para la depresión se le ha ocurrido que el remedio puede funcionar como un espejo de la enfermedad. La pastilla solitaria envía un mensaje cruel a cualquiera que abre el paquete. Esta imagen sombría de unidades separadas expresa el lado negativo del individualismo moderno, donde cada uno de nosotros se toma como un agente aislado, desconectado de los demás e impulsado por la competencia por bienes y servicios en el mercado más que por la comunidad y el esfuerzo compartido.

Por supuesto, el paquete de antidepresivos tiene su razón de ser. Las píldoras aisladas permiten a los usuarios llevar la

cuenta de cuántas han tomado. Permite, pudiera decirse, un mejor manejo de la depresión. Incluso pudiera pensarse que al separar cada pastilla con una placa de envoltura vacía o de plástico el usuario está siendo disuadido de tomar demasiadas. ¿Pero cuántas personas, podríamos pensar, han mirado el envoltorio de sus antidepresivos con pensamientos similares a aquéllos de la joven mujer en cuestión?

Podríamos ver esta situación como una metáfora de la forma en que la depresión es tratada a menudo en la sociedad actual. La vida interior del doliente se deja sin examinar y se le da prioridad a las soluciones médicas. Seguir las instrucciones de cómo tomar las píldoras se vuelve más importante que examinar la relación en sí de la persona con la píldora. La depresión aquí es concebida como un problema biológico, parecido a una infección bacteriana, la cual requiere un específico remedio biológico. Los pacientes deben ser devueltos a sus estados anteriores productivos y felices. En otras palabras, la exploración de la interioridad humana está siendo reemplazada con una idea fija de higiene mental. El problema debe ser eliminado más que comprendido.

¿Pudiera ser que esta forma de entender la depresión sea parte del problema mismo? Al tiempo que tantos aspectos diferentes de la condición humana son explicados hoy en día en términos de déficits biológicos, las personas son despojadas de la complejidad de su vida mental inconsciente. La depresión se considera el resultado de una falta de serotonina, más que la respuesta a experiencias de pérdida y separación. La medicación tiene como objetivo restaurar al paciente los niveles óptimos de adaptación social y utilidad, con poca consideración sobre las causas a largo plazo y en los posibles efectos de los problemas psicológicos.

Sin embargo, cuanto más ve la sociedad la vida humana en estos términos mecanicistas, más probable es que los estados depresivos se ramifiquen. Tratar una depresión de la misma forma que, digamos, una infección que requiere antibióticos, siempre es una decisión peligrosa. La medicina no curará lo

que ha deprimido a la persona en primera instancia, y cuanto más se conciban los síntomas como signos de desviación o de comportamiento inadaptado, más sentirá el paciente el peso de la norma, de lo que se supone debe ser. Se convierten en «bajas» según el punto de vista actual, el cual considera a los seres humanos como «recursos» y en el cual una persona es sólo una unidad energética, un paquete de habilidades y competencias que pueden ser compradas y vendidas en el mercado. Si la vida humana se ha convertido en esto, ¿es sorprendente acaso que tantas personas elijan negarse a este destino, perdiendo su energía y su potencial en el mercado al caer en la depresión y la miseria?

En este libro argumento que debemos renunciar al concepto de depresión como está enmarcado en la actualidad. En cambio, debemos ver lo que llamamos depresión como un conjunto de síntomas que derivan de historias humanas complejas y siempre distintas. Estas historias involucrarán las experiencias de separación y pérdida, incluso si a veces no somos conscientes de ellas. A menudo somos afectados por sucesos en nuestras vidas sin darnos cuenta de su importancia o de cómo nos han cambiado. Con el propósito de dar sentido a la forma en que hemos respondido a tales experiencias, necesitamos tener las herramientas conceptuales correctas; y éstas, creo, pueden ser encontradas en las viejas nociones de duelo y melancolía. La depresión es un término vago para una variedad de estados. El duelo y la melancolía, no obstante, son conceptos más precisos que pueden ayudar a arrojar luz sobre cómo lidiamos (o fracasamos en lidiar) con las pérdidas que son parte de la vida humana.

En la psicología popular, el duelo es a menudo equiparado con la idea de superar una pérdida. ¿Pero alguna vez superamos nuestras pérdidas? ¿No es más bien que las hacemos parte de nuestras vidas en diferentes formas, a veces de manera fructífera, a veces catastrófica, pero nunca sin dolor? Una perspectiva más cuidadosa y detallada del duelo exploraría sus mecanismos y vicisitudes. Respecto a la melancolía, ésta es por

lo general considerada una categoría anticuada, un tema de curiosidad histórica o un término poético para un humor de tristeza ensimismada. Como veremos, detrás de ella hay mucho más que eso, y puede ayudarnos a entender algunos de los casos más serios de depresión en los cuales una persona está convencida de que su vida no vale nada y es imposible vivir.

* * *

Cuando releí el breve y escueto ensayo de Freud, *Duelo y melancolía*, hace algunos años, me llamó la atención lo poco que había sido escrito acerca del duelo por generaciones posteriores de analistas. Encontré incontables descripciones del comportamiento de personas afrontando la pérdida, pero mucho menos acerca de la más profunda psicología del duelo. El colega de Freud, Karl Abraham, había escrito algunos brillantes papeles sobre el tema y su propia alumna, Melanie Klein, retomó el tema en su visión del desarrollo psíquico. Sin embargo, los comentarios de analistas posteriores parecían más reservados. De hecho, la mayoría de la literatura en lengua inglesa sobre los temas del ensayo de Freud podía ser leída en cuestión de semanas. Comparado con la montaña de libros, documentos y actas de congresos sobre otros temas psicoanalíticos que hubiera tomado años leer, la literatura sobre el duelo era mínima. Me pregunté por qué.

Lo mismo era cierto sobre la melancolía. Aparte de unos pocos estudios históricos, los analistas habían escrito muy poco sobre lo que ciertamente había llamado la atención de Freud como un concepto crucial. ¿Qué podía explicar esta negligencia? Una respuesta parecía obvia. Donde una vez el duelo y la melancolía habían sido términos aceptados, actualmente se habla de depresión. La desaparición de los viejos términos podía ser entendida en relación con la ubicuidad del concepto más nuevo. Categorías fuera de moda han sido reemplazadas por una idea más moderna y más precisa y, ciertamente, no ha

faltado ausencia de literatura sobre la depresión. De hecho, es un campo de investigación tan vasto que sería imposible mantenerse al día de todo lo que se publica.

Sin embargo, incluso un vistazo superficial a gran parte del trabajo actual sobre la depresión muestra que no puede ser la solución a nuestra pregunta. Los problemas en los que los investigadores de hoy se enfocan están muy alejados de aquéllos que preocupaban a Freud y a sus alumnos. Sus complicadas teorías de cómo respondemos mentalmente a la experiencia de la pérdida han sido reemplazadas con descripciones de conducta externa, dudosa bioquímica y psicología superficial. Por ningún lado encontré en las estadísticas y las gráficas el testimonio real de los pacientes mismos, como si escuchar ya no importara. La riqueza de la investigación anterior se había perdido. Estaba ausente la intrincación e inquietud por la subjetividad humana que había caracterizado los estudios de los primeros analistas. Simplemente no se trataba del mismo conjunto de problemas. ¿Era esto un progreso?

Después se me ocurrió otra idea. Había ido a librerías locales con la esperanza de encontrar algunos estudios decentes sobre el tema de la pérdida. Después de echar un vistazo entre la no-ficción y no encontrar nada nuevo, fui hacia los estantes de ficción. Ahí había libros de todos los rincones del mundo, escritos por jóvenes novelistas, favoritos experimentados y los grandes maestros del pasado. Muchos eran claramente historias de pérdida, separación y aflicción. Por un momento, la enorme cantidad de obras me aturdió. Había pasado semanas intrigado por la ausencia de literatura sobre mi tema de investigación y ahora estaba frente a estantes y estantes de obras que prácticamente no hablaban de otra cosa. Entonces se me ocurrió que tal vez la literatura científica sobre el duelo que había estado buscando era simplemente toda *la literatura*. Este mar de libros sobre cualquier tema imaginable era de hecho la literatura científica sobre el duelo. Y esto me puso a pensar en la relación entre duelo, pérdida y creatividad. ¿Qué lugar tenían las artes en el proceso del duelo? ¿Podrían las artes ser

de hecho una herramienta vital que nos permita dar sentido a las inevitables pérdidas en nuestras vidas?

* * *

Esto todavía no respondía a mis preguntas. ¿Qué sentido podríamos darle a las categorías de duelo y melancolía hoy en día? ¿Tienen los viejos conceptos freudianos todavía el mismo apoyo o algo nuevo debía ser agregado? ¿Cómo debían ser diferenciados los dos conceptos y cómo nos permitirían repensar los terribles estados de dolor y angustia experimentados por aquéllos que se quejan de depresión? Con el propósito de comenzar a pensar en estas preguntas, el primer paso era levantar la pesada manta del término mismo de «depresión»; es usado tan ampliamente y con tan poco cuidado que actúa como una barrera para explorar en detalle nuestras respuestas a la pérdida. Las sociedades occidentales contemporáneas han adaptado en aumento el concepto de depresión a lo largo de los últimos treinta años, más o menos; esto, sin embargo, con poca justificación real. El hecho de que el diagnóstico haya alcanzado tal dominio exige una explicación.

Cuanto más se utiliza de manera acrítica el concepto de depresión y más se reducen las respuestas humanas a problemas bioquímicos, menos espacio hay para explorar las intrincadas estructuras del duelo y la melancolía que tanto fascinaron a Freud. Mi argumento es que estos conceptos necesitan ser revividos y que la idea de la depresión debería ser usada meramente como un término descriptivo para referirse a rasgos superficiales de conducta. Después de una breve introducción a algunos de los debates acerca de la depresión hoy en día, volví a revisar las teorías de Freud en detalle; éstas han sido criticadas por analistas posteriores y veremos cómo tanto Karl Abraham como Melanie Klein hicieron importantes contribuciones al estudio de la pérdida tras las investigaciones iniciales de Freud. Aunque sus ideas hoy pudieran parecer

improbables o en el mejor de los casos pasadas de moda, veremos cómo aún hay mucho que aprender de ellas.

Después de los primeros trabajos innovadores, una crítica crucial del ensayo de Freud se volvió inevitable. Freud veía el duelo como un trabajo individual; sin embargo, toda sociedad humana documentada le da un lugar central a los rituales públicos del duelo. La pérdida es insertada en la comunidad a través de un sistema de ritos, costumbres y códigos, que van desde los cambios en la vestimenta y los hábitos de comer hasta las ceremonias conmemorativas altamente estilizadas. Éstas involucran no sólo al individuo afligido y a su familia inmediata, también lo hacen sobre el grupo social más amplio. Y sin embargo, ¿por qué la pérdida debiera ser enfrentada de manera pública? Y si las sociedades de hoy, sospechosas de tales demostraciones públicas, tienden a hacer el dolor más y más un suceso privado, inmerso en el dominio del individuo, ¿podría esto tener un efecto en el duelo mismo? ¿Es el duelo más difícil hoy en día por esta erosión de los ritos sociales de duelo? El duelo, argumentaré, requiere de otras personas.

Explorar estas preguntas nos lleva a definir las tareas del duelo. El dolor tal vez sea nuestra primera reacción a la pérdida, pero el dolor y el duelo no son exactamente lo mismo. Si perdemos a alguien que amamos, ya sea por muerte o separación, el duelo no es nunca un proceso automático. Para mucha gente, de hecho, nunca tiene lugar. Describiremos cuatro aspectos del proceso de duelo que señalan que el trabajo de pensar profundamente sobre el dolor está llevándose a cabo. Sin esto, permanecemos atrapados en un duelo estancado, no resuelto, o en una melancolía. En el duelo, lloramos a los muertos; en la melancolía, morimos con ellos. En la última sección, bosquejaré una teoría de la melancolía que se basa en las ideas de Freud y ofrece un recuento del lugar clave que ocupa la creatividad en esta condición tan dolorosa y devastadora.

Me gustaría agradecer a varias personas por sus contribuciones a este libro. Antes que a nadie, a mis analizados, por sus puntos de vista, su esfuerzo y valor para hablar de lo que

es más doloroso en sus vidas. Mucho de lo que sigue ha sido formulado por ellos y a menudo he sentido que hice poco más que transcribir sus palabras. También le debo mucho a Geneviève Morel, cuyo trabajo me ha provisto de continua inspiración para mi exploración del duelo y la melancolía. Un grupo de estudio en el Centro de Análisis Freudiano e Investigación me permitió elaborar muchos de los temas del libro, y me gustaría agradecer a éste por todo el apoyo. Especial agradecimiento también a Ed Cohen; su interés, ánimo y crítica fueron inestimables, y a los amigos y colegas que han contribuido al libro: Maria Alvarez, Pat Blackett, Vincent Dachy, Marie Darrieussecq, Abi Fellows, Astrid Gessert, Anouchka Grose, Franz Kaltenbeck, Michael Kennedy, Hanif Kureishi, Janet Low, Zoe Manzi, Pete Owe, Vicken Parsons, Hara Pepeli, Alan Rowan y Lindsay Watson. Dany Nobus tuvo la generosidad de publicar un primer borrador técnico de una parte de mi investigación en el *Diario de Estudios Lacanianos*. En Hamish Hamilton, Simon Prosser fue un editor perfecto, Anna Ridley y Francesca Main dieron una ayuda muy necesitada, y Georgina Capel de Capel-Land fue, como siempre, la agente más amable y paciente.

1

La depresión hoy en día está en todas partes. Los médicos generales la diagnostican, las celebridades revelan que la padecen, a los niños les dan recetas para combatirla, se discute en los medios de comunicación, los personajes de telenovela luchan por vencerla. Sin embargo, hace cuarenta años la depresión casi no se encontraba por ningún lado. Se consideraba que un pequeño porcentaje de la población sufría de depresión y tenía poca dignidad como categoría diagnóstica. La gente era *ansiosa* o *neurótica*, pero no deprimida. A veces esto se explica en términos de crecimiento en conocimiento científico. Ya que ni siquiera hoy entendemos realmente qué es la depresión, podemos mirar atrás y darnos cuenta de cómo siempre había estado presente y sin embargo sin diagnosticar. El florecimiento del diagnóstico es simplemente un signo de progreso científico.

Desde esta perspectiva, la depresión es el nombre de una enfermedad única. Tiene rasgos biológicos específicos y es encontrada en todas las sociedades humanas. Involucra síntomas tales como el insomnio, la falta de apetito y la baja energía, y esta disminución de tono biológico y vital es atribuida a un problema químico en el cerebro. Una vez que hayamos desarrollado estos síntomas iniciales, la cultura tal vez pueda ayudar a darles forma, dando prominencia a algunos e incitándonos a ser discretos respecto a otros. Tal vez no tengamos problema diciendo a nuestros amigos o a nuestro doctor que nos sentimos exhaustos, pero seremos muy discretos sobre nuestra pérdida de libido.

Según este punto de vista, nuestros estados biológicos serán interpretados como humores y emociones por nuestro

ambiente cultural. La baja energía, por ejemplo, tal vez sea interpretada como «tristeza» o «culpa» en una sociedad pero no en otra. De igual forma, cómo responderá cada cultura a estos sentimientos variará ampliamente, yendo de preocupación y cuidado a la indiferencia y el rechazo. Algunas culturas proveerán vocabularios ricos para describir estos sentimientos y les otorgarán legitimidad, mientras que otras no. Desde este punto de vista, lo que llamamos «depresión» es la particular interpretación médica occidental de cierto conjunto de estados biológicos, con la química cerebral como problema de base.

Una perspectiva alterna ve la depresión como un resultado de cambios profundos en nuestras sociedades. El surgimiento de las economías de mercado crea una ruptura de los mecanismos de apoyo social y del sentido de comunidad. Las personas pierden la sensación de estar conectadas a grupos sociales y entonces se sienten empobrecidas y solitarias. Privadas de recursos, inestables económicamente, sujetas a presiones agudas y con pocos caminos alternativos y esperanzas, caen enfermas. Las causas de la depresión, de acuerdo con este punto de vista, son sociales. Presiones sociales prolongadas acabarán necesariamente por afectar nuestros cuerpos, pero las presiones vienen primero, la respuesta biológica después.

Este punto de vista social se refleja en la perspectiva de algunos psicoanalistas, quienes ven a la depresión como una forma de protesta. Ya que los humanos son vistos como unidades de energía en las sociedades industriales, opondrán resistencia, sean conscientes de ello o no. Así, mucho de lo que es etiquetado hoy como depresión puede ser entendido como la pasada de moda histeria, en el sentido de la negativa a las formas presentes de autoridad y dominio. Cuanto más insista la sociedad en los valores de eficiencia y productividad económica, más proliferará la depresión como una consecuencia necesaria. De forma similar, cuanto más nos apremie la sociedad moderna a alcanzar la autonomía y la independencia en nuestra búsqueda de la realización, más adoptará la resistencia la forma del opuesto exacto de estos valores; colocará a la miseria

en medio de la abundancia. La depresión es, entonces, una forma de decir NO a lo que nos dicen que debemos ser.

* * *

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud, para el 2010 la depresión será el problema más grande de salud pública después de las enfermedades del corazón. Afectará a entre veinticinco y cuarenta y cinco por ciento de la población adulta, con un incremento en niños y adolescentes. Según la Academia Estadounidense de Psiquiatría Infantil y Adolescente, hay en la actualidad 3,5 millones de niños deprimidos en Estados Unidos, y más del seis por ciento de los niños estadounidenses están tomando medicamentos psiquiátricos. En 1950, sin embargo, se estimaba que la depresión afectaba sólo a un 0,5 por ciento de la población. ¿Qué pudo haber pasado durante la última mitad de siglo?

Historiadores de psiquiatría y psicoanálisis han coincidido en general en que la depresión fue creada como una categoría clínica por una variedad de factores durante la segunda mitad del siglo veinte: había presión por empaquetar los problemas psicológicos como otros problemas de salud, y así salió a la luz un nuevo énfasis en el comportamiento exterior, más que en los mecanismos inconscientes; el mercado para los tranquilizantes menores se colapsó en los setenta, después de que sus propiedades adictivas fueran divulgadas, y así había que popularizar una nueva categoría diagnóstica (y un remedio para ella) para justificar y atender el malestar de las poblaciones urbanas; y nuevas leyes sobre pruebas de drogas favorecieron una concepción simplista, discreta de qué enfermedad se trataba. Como resultado, las compañías de drogas manufacturaron la idea de enfermedad y de cura al mismo tiempo. La mayor parte de la investigación publicada había sido financiada por ellos; y la depresión vino a ser menos un complejo de síntomas con diversas causas inconscientes y más simplemente aquello sobre lo que actuaban los antidepresivos. Si las drogas

afectaban al humor, al apetito y a los patrones de sueño, entonces la depresión consistía en un problema con el humor, el apetito y los patrones de sueño. La depresión, en otras palabras, fue creada tanto como fue descubierta.

Hoy en día, hay cierto escepticismo acerca de las afirmaciones hechas sobre los antidepresivos. Es ahora bien sabido que la mayoría de los estudios de su efectividad son financiados por la industria y que, hasta hace muy poco, los resultados negativos rara vez fueron publicados. También se han cuestionado fuertemente las afirmaciones sobre la especificidad de las drogas. Pero a pesar de tanta cautela, la idea de la depresión como un problema cerebral mantiene su atracción incluso para los escépticos. Cuando los artículos de periódico señalan los peligros de una droga en particular como el Seroxat, sugiriendo que aumentan el riesgo de suicidio, las razones para esto son explicadas entonces en términos bioquímicos: la droga causa los pensamientos suicidas. Estos críticos de la droga comparten así la creencia de los responsables: que nuestros pensamientos y acciones pueden ser determinados bioquímicamente.

La implicación de tales críticas es simplemente que las drogas no son lo suficientemente buenas: necesitan ser más específicas, promover pensamientos positivos en vez de negativos. Esta perspectiva ignora por completo la idea de que los suicidas puedan ser a veces consecuencia de un diagnóstico inicial erróneo (por ejemplo, como veremos más adelante, diagnosticar equivocadamente melancolía como «depresión») y de igual relevancia es el hecho de no considerar que la depresión puede ser en sí misma un mecanismo de defensa y, si se la anula, hace que las acciones desesperadas sean más probables. Algunos estudios, de hecho, han afirmado que las depresiones ligeras tal vez incluso protegen contra el suicidio. En otros casos, la forma en que una droga embrutece los estados mentales de una persona puede causar un corto circuito en la producción de defensas genuinas contra los sentimientos suicidas.

El mito de la depresión como una enfermedad exclusivamente biológica ha venido a reemplazar al detallado estudio de

la variedad de respuestas humanas a la pérdida y la decepción. Las fuerzas sociales y económicas, ciertamente, han tomado parte en este esfuerzo por transformar el dolor en depresión. Somos enseñados a ver casi cualquier aspecto de la condición humana como si de alguna manera estuviera sujeto a nuestra decisión consciente y a nuestro control potencial, y entonces cuando las compañías de farmacéuticos comercializan sus productos juegan con estos modernos ingredientes de nuestra propia imagen. Puede ser que estemos enfermos, pero podemos elegir tomar las medicinas y así recuperarnos. No hacerlo parecería irracional y autodestructivo. Incluso en los rústicos pueblos de Lima, en Perú, los grandes y coloridos anuncios incitan al público a preguntar a su médico general por antidepresivos de marca. Las drogas, se afirma, nos restaurarán a nuestro ser anterior.

Aunque existen bastantes estudios que muestran que los antidepresivos, de hecho, no hacen lo que se supone que deben hacer, nuestra sociedad parece solo tener oídos para los comunicados de prensa positivos. Sabemos que la mayor parte de la investigación está patrocinada por la industria, que las drogas no son tan específicas como se afirma que son, que sí tienen serios efectos secundarios y producen significativos problemas de abstinencia y que, con el tiempo, la psicoterapia provee un tratamiento mejor y más sólido. Sin embargo las recetas continúan, junto con nueva y aparentemente «científica» propaganda emitida por las compañías farmacéuticas. A nivel mundial, esto constituye un mercado que implica miles de millones de dólares, y sería difícil imaginar a alguien dentro de la industria decir que es el momento de cerrar el negocio.

En Gran Bretaña, la industria farmacéutica es la tercera actividad económica más lucrativa, después del turismo y las finanzas. El Sistema Nacional de Salud gasta alrededor de siete mil millones de libras esterlinas en medicamentos en Inglaterra, con alrededor de un ochenta por ciento de ese gasto destinado a productos de marca patentados. Da la impresión de que esto merece una investigación imparcial; sin embargo, hoy

en día 27 de 35 miembros del comité gubernamental encargados de seleccionar y aprobar drogas para el Sistema Nacional de Salud reciben salarios privados de la industria farmacéutica. Mientras que el trabajo de un investigador individual que estudie tales drogas tal vez tenga una tirada de cincuenta o cien ejemplares para enviar a sus colegas, los resultados financiados por la industria tal vez tengan tiradas de 100 000 ejemplares y se distribuyan gratis a los doctores. Estos factores económicos dan la ilusión de que la opinión se inclina a favor de las drogas.

El problema aquí no es sólo acerca del acceso a la información sino de lo que cuenta como información en primer lugar. Estudiar un antidepresivo en particular tal vez no sea tan difícil, pero un proyecto que está encaminado a cuestionar la validez misma de los antidepresivos no encontrará patrocinio con facilidad. Dirigir tales estudios y divulgar sus resultados requiere un poderoso apoyo, el cual significa la clase de dinero que en realidad sólo tiene la industria. Agregado a esto, para que tales estudios cuenten como «científicos» deben usar el mismo lenguaje y sistemas diagnósticos que los productores de las drogas. De otra forma, se cree que no puede hacerse ninguna comparación significativa. Esto tiene el desafortunado resultado de que incluso los conceptos más básicos (tales como la depresión misma) tienden a evitar el escrutinio crítico.

Sin embargo, ¿por qué vemos la depresión como una entidad aislada, única? Claramente, esto es lo que la industria farmacéutica quiere que hagamos, esto es lo que permite la venta de las drogas que afirman curarla. Pero no debemos responsabilizar solamente a las farmacéuticas en esto. La sociedad contemporánea (es decir, nosotros) también juega su parte en configurar cómo deseamos vernos a nosotros mismos y a nuestros malestares. Cuando las cosas salen mal, queremos nombrar rápidamente al problema, lo cual nos hace a todos más receptivos a las etiquetas que los doctores y las farmacéuticas nos ofrecen. La mayoría de nosotros también quiere evitar la labor de explorar nuestras vidas interiores, lo cual quiere

decir que preferimos ver síntomas como signos de una alteración local, antes que como dificultades que conciernen a la totalidad de nuestra existencia. Ser capaces de agrupar nuestros sentimientos de malestar, ansiedad o tristeza bajo el término general de «depresión», y después tomar una píldora para eso, será visto naturalmente como algo más atractivo que poner toda nuestra vida bajo un microscopio psicológico.

Pero, ¿y qué si la depresión misma fuera tan múltiple y variada como aquéllos a quienes se les dice que la padecen? Por qué no ver los síntomas manifiestos de la depresión como más parecidos a un estado como la fiebre: tal vez parecieran iguales entre un amplio número de personas pero sus causas serán muy diversas. Así como la fiebre puede ser un signo de malaria o de un virus de gripe común, también la pérdida de apetito, digamos, podría ser un signo de estar enamorado sin saberlo o de una negativa a las abrumadoras demandas de otras personas o de algún dolor privado. Descubrir estas causas jamás podrá conseguirse en un espacio de diez (o veinte) minutos de consulta general, sino que requiere de una escucha y diálogos largos y detallados. Hay una crucial diferencia entre el fenómeno superficial, tal como la apatía, el insomnio y la pérdida de apetito, y los problemas subyacentes que están generando estos estados, usualmente más lejos de nuestro ser consciente.

¿Qué pasa aquí con las terapias psicológicas? ¿En verdad están disponibles a través de médicos generales y hospitales que ofrecen el contrapunto necesario a tratamientos basados en medicación? ¿No proveen precisamente el espacio para la escucha que el paciente deprimido necesita? Desafortunadamente, esto está lejos de ser así. Las terapias psicológicas están a menudo disponibles, pero el término mismo puede ser engañoso: casi siempre significa terapia cognitivo-conductual a corto plazo y rara vez se referirá a psicoterapia psicoanalítica a largo plazo. La terapia cognitivo-conductual ve los síntomas de la gente como el resultado de defectos de aprendizaje. Con apropiada reeducación, pueden corregir su comportamiento y

llevarlo más cerca de la norma deseada. En sí misma, la terapia cognitivo-conductual es una forma de condicionamiento que aspira a la higiene mental. No tiene lugar para las realidades de la sexualidad o la violencia que yacen en el corazón de la vida humana. Éstas son vistas como anomalías o errores de aprendizaje más que como impulsos primarios y fundamentales. De igual forma, los síntomas no son vistos como los portadores de la verdad sino más bien como errores que deben ser evitados, un punto al que volveremos más adelante en este libro.

La terapia cognitivo-conductual, no obstante, es casi la única terapia psicológica ofrecida a través de sistemas de salud pública. Esto se debe a una razón muy simple: funciona. Pero quizá no en el sentido que deseamos. Como un tratamiento superficial, no puede acceder a complejos e impulsos inconscientes. Lo que puede hacer es dar resultados en papel que mantengan felices a los agentes del Sistema Nacional de Salud. Viene equipada con sus propios exámenes y cuestionarios de evaluación, los cuales tienden a dar resultados muy positivos. En el papel, puede ayudar a deshacerse de síntomas y hacer más feliz a la gente. Pero más allá del hecho de que los métodos de cuestionarios son notoriamente poco fiables, no toma en cuenta los futuros o alternativos síntomas que la gente puede desarrollar más adelante. Cuando éstos aparecen, el paciente termina anotado al final en una lista de espera, y ya que los síntomas superficiales pueden bien ser diferentes ahora, no parecerá que el primer tratamiento fracasó. Una vez más, la diferencia entre fenómeno superficial y estructura subyacente es ignorado.

Las aproximaciones psicoanalíticas a la depresión son muy diferentes de aquéllas de la terapia cognitivo-conductual. Si un paciente dice «estoy deprimido», el analista no afirmará saber lo que esto significa o lo que será mejor para él. Por el contrario, será una cuestión de desenvolver las palabras para saber qué significan para ese individuo en particular y explorar cómo sus presentes problemas han sido moldeados por su vida

mental inconsciente. El analista no sabe más que el paciente y su principal meta no es deshacerse de los síntomas, incluso si esto llega a ser un resultado. Más bien lo que importa es permitir que lo que se está expresando en los síntomas se articule, sin importar en qué medida está esto en desacuerdo con las normas sociales. Aquí el paciente es el experto y no el analista.

El paciente en verdad sabe más que el analista sobre los orígenes de sus problemas, pero este conocimiento es más bien peculiar. No es conocimiento consciente sino inconsciente. El paciente lo sabe sin saberlo, de la misma forma en que podemos ser conscientes de que nuestros sueños significan algo sin ser capaces de explicarlos o interpretarlos. El análisis estará enfocado a traer material inconsciente a la luz, y esto siempre será un proceso difícil e impredecible. Nada puede saberse por adelantado, y la relación entre el paciente y el analista bien puede resultar ser tan turbulenta como cualquier otra forma de lazo humano íntimo. Estas características del análisis significan que difícilmente puede encajar con lo que nuestra sociedad contemporánea anti-riesgos considera deseable: resultados rápidos y predecibles, absoluta transparencia y la eliminación del comportamiento no deseable. Es precisamente la terapia cognitivo-conductual y no el análisis la que afirma ofrecer estas últimas soluciones. El precio a pagar, no obstante, es un tratamiento cosmético que apunta a los problemas superficiales y no a los profundos subyacentes.

Pensar sobre el duelo y la melancolía nos permite movernos más allá de estas características superficiales a lo que yace debajo de ellas; a diferencia de publicitar la nueva droga antidepresiva, no significa ningún gran negocio para nadie. Sin embargo, mientras leemos artículo tras artículo sobre cómo la depresión es considerada una enfermedad cerebral, perdemos por completo cualquier sentido de que en el núcleo de la experiencia de inercia y de falta de interés en la vida de mucha gente está la pérdida de una relación humana muy querida o una crisis de significado personal. Si estos factores no son reconocidos en absoluto, se transforman en una vaga charla

sobre «estrés» y son relegados a la periferia del diagnóstico. En nuestra nueva edad oscura, la experiencia individual y la vida interior inconsciente no tienen ya lugar en la forma en que nos incitan a pensar sobre nosotros mismos. Nuestras carencias y deseos son tomados al pie de la letra, en vez de ser vistos como máscaras de conflictos y a menudo deseos inconscientes incompatibles.

La depresión es un término demasiado general para sernos útil. Aunque no todas las apariciones de estados depresivos indican un duelo o melancolía subyacentes, estos conceptos nos pueden no obstante permitir aproximarnos al problema de la pérdida con mucho mayor claridad. Pueden decirnos algo sobre por qué una reacción depresiva puede desarrollarse hasta convertirse en un serio abatimiento sostenido o, por momentos, una terrible, interminable pesadilla de autoflagelación y culpa. En la vida diaria, los más obvios detonantes de estados depresivos involucran a nuestra propia imagen. Algo pasa que nos hace cuestionarnos la forma en que nos gustaría ser vistos: nuestro jefe hace un comentario crítico, nuestro amante se vuelve más distante, nuestros colegas no reconocen algún logro. En otras palabras, una imagen ideal de nosotros como dignos de ser amados es herida.

Pero las depresiones son igual de probables no sólo cuando una imagen ideal es cuestionada sino cuando en verdad logramos alcanzar nuestro ideal: el atleta que rompe una marca mundial, el seductor que finalmente logra su conquista, el trabajador que obtiene la tan esperada promoción. En estas instancias, nuestro deseo es de súbito eliminado. Tal vez hayamos luchado durante años para alcanzar alguna meta, pero cuando no hay ya nada más que alcanzar sentimos la presencia de un vacío en el núcleo de nuestras vidas. Muchas personas habrán sentido esto de alguna forma después de terminar exámenes. El momento tan largamente esperado ha sido alcanzado y ahora sólo hay tristeza.

Estos estados depresivos no siempre llevan a largos serios períodos de desesperación y abatimiento, pero, cuando es así,

podemos sospechar que cuestiones de duelo y, en algunos casos, melancolía, están presentes. Subidas y bajadas son por supuesto parte de la vida humana, sería un error tornar patológico cada episodio de tristeza. Pero cuando las bajadas comienzan a volverse una bola de nieve, acumulando su propio impulso depresivo, debemos preguntarnos qué otros problemas han revivido o absorbido. En la mayoría de los casos, esto no estará disponible a la introspección consciente y requerirá un diálogo y un análisis más cuidadoso.

Una mujer joven cayó en una profunda depresión cuando finalmente fue capaz de mudarse con su novio. Habían continuado una relación a distancia durante dos años, viajando en fines de semana alternados a través del Atlántico para verse. Cuando él estuvo de acuerdo en mudarse a Londres, parecía que el agotador horario de vuelos, *jet-lag* y extenuación terminaría al fin. Ahora podrían estar juntos y compartir un espacio por primera vez. Ambos estaban llenos de esperanza, sin embargo unos días después de su llegada, ella se sintió triste, inerte y ansiosa. Al tiempo que estos sentimientos se volvían más penetrantes, la relación se colapsó, y sólo años después en su análisis pudo dar sentido a qué fue lo que precipitó su estado depresivo. ¿Por qué todo se había derrumbado precisamente en el momento en que ella consiguió lo que quería?

La explicación inmediata era simplemente que ella ya no tenía más deseos. La relación se había caracterizado por la añoranza y la distancia, y ahora que esas barreras habían sido eliminadas, ya no había nada más que anhelar. La depresión era una consecuencia del vacío que este logro había presentado. Aunque bien puede haber algo de verdad en este punto de vista, la situación era de hecho más complicada. ¿En qué, después de todo, había consistido la relación a distancia? Al tiempo que describía los viajes de fin de semana de ida y vuelta a Estados Unidos, se dio cuenta de que la clave para ella habían sido los momentos de partida; los momentos, en otras palabras, cuando ella tenía que despedirse. Sus recuerdos

estaban enfocados alrededor de estas escenas llorosas y emocionales en los aeropuertos de Heathrow o JFK. ¿Pero por qué eran tan importantes?

Cuando ella tenía catorce años, su padre murió de cáncer; sin embargo, nadie en la familia le había dicho lo que él padecía o que resultaría ser fatal. Ella sabía que él estaba mal, pero aun así la noticia de su muerte sobrevino como un terrible e impredecible shock. Ella había asumido durante todo ese tiempo que lo vería pronto, sin embargo cuando fue llamada fuera de la clase en la escuela para recibir la mala noticia, fue como si, dijo ella, «nada tuviera ya sentido». Él había estado en el hospital durante varias semanas, sin embargo ella no había podido verlo. Él murió sin que ella pudiera decirle adiós jamás.

Entendió entonces lo que había sostenido la relación con su novio y también lo que la había terminado. No había sido un accidente que ella se enamorara de un hombre que vivía tan lejos. Los viajes de fin de semana le permitían escenificar lo que ella llamaba «nuestros cientos de adioses». Cada vez que partían, ella decía adiós apasionadamente, exactamente como nunca había sido capaz de hacer con su padre. Fue precisamente en el momento en que ya no pudo decir adiós, cuando su novio se mudó a Londres y así eliminó la distancia entre ellos, que su amor comenzó a declinar y comenzó la depresión. Debajo de los sentimientos depresivos estaba un duelo no resuelto por la muerte de su padre.

* * *

Para empezar a pensar en la cuestión de la pérdida y el duelo, podemos comenzar con el breve ensayo de Freud *Duelo y Melancolía*, esbozado en 1915 y publicado un par de años después. Quizá demos por sentado que tanto el duelo como la melancolía involucran respuestas a una pérdida. Si el duelo se refiere a la labor del dolor subsecuente a una pérdida, asociar la melancolía con la experiencia de la pérdida no era

de ninguna forma un punto de vista bien recibido. Antes de Freud, la literatura médica no los había relacionado de una forma tan sistemática.

Leyendo textos previos, nos topamos con asociaciones ocasionales entre la melancolía y la pérdida, pero éstas tienden a ser tratadas como detalles contingentes y más bien episódicos. Robert Burton, autor del amplio texto *Anatomía de la melancolía*, publicado por primera vez en 1621, escribió bromeando que la melancolía era «conocida para pocos, desconocida todavía para menos», pero estudios recientes del concepto de melancolía han destacado sus formas cambiantes y la inestabilidad de sus síntomas característicos. Si hoy en día la asociamos con la tristeza o con una nostalgia dolorosa, en el pasado era a menudo relacionada con estados maníacos o con períodos de creatividad. Al mirar entre las diferentes descripciones, los síntomas más comunes serían un sentimiento de miedo y tristeza sin causa evidente. Hasta bien entrado el siglo diecinueve, la tristeza y el sentirse decaído no eran rasgos definitorios de la melancolía. De hecho, la fijación por un solo tema, después conocido como monomanía, era un criterio mucho más común. Y el panorama clínico de la melancolía que podemos destilar de tales recuentos pone un mayor énfasis en la ansiedad que en los sentimientos de depresión.

Esto puede parecer sorprendente, especialmente dada la tendencia de cierto pensamiento psiquiátrico a separar la ansiedad de la depresión. Aunque la mayoría de los psiquiatras practicantes son conscientes de que los dos estados no pueden ser tan rápidamente diferenciados, todavía es común en la literatura encontrar que estos dos son tratados de forma separada. Sin embargo, cualquiera que ha experimentado una pérdida puede estar familiarizado con el ritmo inquietante de un sentido de agotamiento seguido de uno de temor expectante. «Nadie jamás me dijo que el dolor se sentía tan parecido al miedo», se lee en el primer enunciado de *Una pena en observación*, el relato de C. S. Lewis de sus sentimientos después de la muerte de su esposa debida al cáncer. De hecho, la forma

más pura de la ansiedad se encuentra en la melancolía, y trataremos de explicar por qué más adelante.

Freud vio tanto al duelo como a la melancolía como formas en que los seres humanos respondemos a la experiencia de una pérdida, ¿pero cómo las diferencia? El duelo involucra la larga y dolorosa labor de separarnos del ser amado que hemos perdido. «Su función», escribe Freud, «es separar los recuerdos y esperanzas de los sobrevivientes de la persona muerta.» El duelo, entonces, es diferente del dolor. El dolor es nuestra reacción a la pérdida, pero el duelo es cómo procesamos este dolor. Cada recuerdo y expectativa ligada a esta persona que hemos perdido debe ser revivida y confrontada con el juicio de que se ha ido para siempre. Éste es el difícil y terrible período en el que nuestros pensamientos regresan perpetuamente a la persona que hemos perdido. Pensamos en su presencia en nuestras vidas, volvemos a recuerdos de momentos que pasamos juntos, imaginamos que los vemos en la calle, esperamos escuchar su voz cuando suena el teléfono. De hecho, los investigadores afirman que al menos un cincuenta por ciento de personas afligidas de hecho experimentan alguna forma de alucinación de la persona amada perdida. Ellos están ahí, obsesionándonos durante el proceso de duelo, pero cada vez que pensamos en ellos, una parte de la intensidad de nuestros sentimientos está siendo fraccionada.

Las acciones cotidianas como ir de compras, caminar en el parque, ir al cine o estar en ciertas partes de nuestra ciudad de súbito se tornan increíblemente dolorosas. Cada lugar que visitamos, incluso el más familiar, revive recuerdos de cuando estuvimos ahí con la persona que amábamos. Si comprar en el supermercado o caminar por la calle con nuestro compañero nunca habían sido experiencias particularmente especiales, hacerlas ahora se vuelve doloroso. No es sólo el resurgimiento de recuerdos felices ligados a aquellos lugares que importan, sino el hecho de saber que no los veremos ahí nunca más. Incluso las nuevas experiencias pueden volverse angustiosas. Ver una película, ver una exposición o escuchar un fragmento de

música nos hace querer compartirlo con aquél que hemos perdido. El hecho de que no esté ahí hace que nuestra realidad cotidiana parezca agudamente vacía. El mundo a nuestro alrededor parece albergar un lugar vacío, un hueco. Pierde su magia.

Con el tiempo, nuestro apego disminuirá. Freud le dijo a uno de sus pacientes que este proceso llevaría entre uno y dos años. Pero no sería fácil. Recaemos, dijo, a causa de cualquier actividad que causa dolor, y así hay «una sublevación en nuestras mentes en contra del duelo.» No pasará automáticamente y tal vez incluso estemos haciendo todo lo posible para resistirnos a ello sin saberlo conscientemente. Si no obstante somos capaces de seguir el proceso de duelo, dicho dolor se volverá menor, junto con nuestros sentimientos de remordimiento y de autorreproche. Nos damos cuenta poco a poco de que la persona que amábamos se ha ido y la energía de nuestro apego a dicha persona se volverá gradualmente menor para que algún día pueda quizás estar vinculada a alguien más. Nos daremos cuenta de que la vida aún tiene algo qué ofrecer.

Una mujer que perdió a su madre a una edad muy joven era perseguida por la poderosa imagen de la tienda de dulces donde ella alguna vez trabajó. Los detalles de la tienda, los colores y olores estaban todos tan presentes para ella como lo habían estado durante tantos años atrás, y, como señaló ella misma, estaban incluso más presentes. La muerte de la madre había vuelto estas sensaciones más agudas, como si hubieran sido amplificadas por su ausencia. Como tomaron el valor de indicador de la madre perdida, crecieron en intensidad. Sin embargo, después de un prolongado y difícil proceso de duelo, la tienda de dulces apareció ante ella en un sueño rodeada, por primera vez, por otras tiendas. «La tienda de dulces», dijo ella, «era sólo una tienda entre todas las demás.» El duelo había desecho el apego al indicador privilegiado y la tienda ya no era especial.

Freud no se refiere simplemente al duelo aquí. Usa la expresión de «trabajo de duelo», en una frase que recuerda el concepto que ya había introducido en su libro *La interpretación*

de los sueños, «el trabajo de sueño» o «trabajo onírico». El trabajo de sueño es lo que transforma un pensamiento o deseo que quizá tenemos en un sueño manifiesto, complejo. Consiste en desplazamientos, distorsiones y condensaciones, equivalentes al mecanismo del inconsciente mismo. Freud usa el mismo tipo de expresión para hablar del duelo, quizá para indicar que no sólo son nuestros pensamientos sobre la persona amada perdida los que cuentan, sino lo que hacemos con ellos: cómo son organizados, dispuestos, repasados, alterados. En este proceso, nuestros recuerdos y esperanzas sobre aquél que hemos perdido deben ser sacados a la luz en todas las posibles formas en que han sido registrados, como mirar un diamante no sólo desde un ángulo sino desde todos los ángulos posibles, de modo que cada una de sus facetas pueda ser observada. En términos freudianos, debe accederse al objeto perdido en todas sus representaciones variables.

Cuando Freud habla del objeto perdido no quiere decir una persona perdida por la muerte. La frase también puede referirse a una pérdida que sobreviene debido a la separación o el extrañamiento. Aquel que hemos perdido puede aún estar ahí en la realidad, aunque la naturaleza de nuestro vínculo con esa persona haya cambiado. Pueden incluso estar viviendo en la misma casa, o en la misma ciudad, y es claro que el significado de la pérdida dependerá de las particulares circunstancias de cada individuo. El luto es quizá el más claro ejemplo de una pérdida, ya que señala una ausencia real, empírica, pero Freud pretendía que sus ideas tuvieran un alcance más amplio. Lo decisivo será la eliminación de cualquier punto de referencia que ha sido importante en nuestras vidas y que se ha convertido en el centro de nuestros apegos. En el duelo, este punto de referencia no sólo es eliminado, sino que su ausencia está siendo registrada, inscrita indeleblemente en nuestras vidas mentales.

* * *

Es tentador asociar la idea de Freud del trabajo de duelo con algunos de los movimientos en el arte que se desarrollaron durante la época en que él escribió su ensayo. Ahí, en el cubismo de Picasso y Braque, vemos la imagen de un ser humano reensamblado como un grupo de múltiples perspectivas. Distintos ángulos y aspectos de la imagen convencional de una persona u objeto son combinados y remodelados para dar la resultante imagen cubista. El modelo se vuelve equivalente a una serie de fragmentos vistos desde distintos puntos, un proceso que parece encarnar la noción de Freud de una persona siendo evocada durante el duelo por medio de nuestra colección fragmentada de nuestras representaciones de ella.

Este paralelo entre el proceso artístico y el trabajo de duelo puede ser encontrado en otras prácticas más allá del cubismo. Pensemos, por ejemplo, en el muy distinto tipo de arte de Giorgo de Chirico y Morandi. En el trabajo de Giorgo de Chirico, vemos el mismo conjunto de motivos (una fuente, una sombra, un tren en el horizonte) repetidos una y otra vez pero en diferentes configuraciones. Los elementos son a menudo idénticos, pero sus arreglos cambian; estas pinturas lo mantuvieron ocupado al menos por cincuenta años y algunas veces fueron producidas a diario. En el trabajo de Morandi, vemos el mismo grupo de botellas y jarras moviéndose alrededor sin cesar para crear diferentes configuraciones. Su composición incluso evoca la comparación con un retrato familiar, como si las jarras y la vajilla hubieran tomado el lugar de los miembros de familia acomodados cuidadosamente para ser fotografiados. Como en el trabajo de duelo descrito por Freud, a un conjunto de representaciones les es dado un valor especial, enfocado y remodelado.

El duelo para Freud involucra el movimiento de remodelación y rcacomodo. Pensamos en nuestro ser amado una y otra vez, en diferentes situaciones, diferentes poses, diferentes humores, diferentes lugares y diferentes contextos. Como el escritor y psiquiatra Gordon Livingstone observó después de perder a su hijo de seis años a causa de la leucemia, «Tal vez

así sucede con una pérdida permanente: lo examinas desde todos los ángulos posibles y después sólo lo cargas como un peso.» Si este aspecto del trabajo de duelo eventualmente se desgasta a sí mismo, ¿por qué Morandi o Giorgo de Chirico permanecen atrapados por tanto tiempo reconfigurando los mismos elementos? Era bastante común en el arte del siglo diecinueve producir múltiples variantes de la misma imagen, entendiéndolo como una búsqueda por la perfección, pero aquí hay algo más que una práctica de una vieja moda artística. En busca de la analogía con el duelo, ¿puede esto indicar un freno o estancamiento del proceso de duelo?

Tendemos a repetir cosas cuando permanecemos atrapados en ellas. La madre de Edgar Allan Poe murió cuando él era un niño de casi tres años, él se quedó solo en casa por la noche con su hermana pequeña y el cuerpo hasta que un benefactor de la familia los encontró. En su obra, él vuelve una y otra vez a la imagen de la mirada en blanco de la muerta, y la proximidad de la muerte está por todas partes. Los entierros son prematuros, los cuerpos no permanecen muertos, los aposentos mortuorios se extienden hasta el infinito, los cadáveres se pudren y se corrompen y la sangre rezuma desde la boca de un cadáver. Antes de su propia muerte, el espectro de una mujer fantasmal que acechaba estas historias invadió su vida de vigilia en una serie de aterradoras alucinaciones. El esfuerzo literario de Poe de describir su encuentro con la muerte desde cada ángulo posible sugiere que el trabajo de duelo no pudo ser completado. Más que dejar descansar a su madre, su presencia se convirtió en real de manera creciente, a pesar de su intento de transponer el horror de lo que había sucedido a otro nivel simbólico a través de su escritura.

Tratar de representar una experiencia desde distintos ángulos es una parte esencial del trabajo de duelo, pero veremos que otros procesos también son necesarios. Antes de responder a esta pregunta, vale la pena explorar un poco más la noción de puntos de vista múltiples con un ejemplo tomado de la obra de la artista contemporánea Susan Hiller. En su reciente

«J-Street Project», presenta un catálogo visual de todos los nombres de las calles conteniendo la palabra «Judío» que fueron reinstalados después de su eliminación durante la Alemania nazi. Vemos imágenes de «Calle Judía», «Callejón Judío», «Jardines Judíos», una detrás de otra. ¿No hay algo evocativo aquí del trabajo de duelo descrito por Freud, el asistemático movimiento serial a través de distintas representaciones de la misma cosa: un letrero de calle con la palabra «Judío» en él?

Pero el trabajo de Hiller es menos acerca del duelo que sobre lo que puede salir mal en él. Si vemos el reordenamiento implacable de Morandi o de Giorgo de Chirico de los mismos elementos como ejemplos de un duelo estancado y bloqueado, tal vez «J-Street Project» pueda ser entendido como un comentario sobre este mismo impedimento. Se vuelve cada vez más difícil para nosotros inventar historias en torno a los letreros, de la forma en que haríamos si nos dejamos llevar por una pintura enigmática y hermosa. Más que la exploración a profundidad de una calle particular, los personajes que una vez la habitaron, sus vidas, esperanzas y sueños, simplemente hay una lista visual. En vez de una historia, hay una secuencia. Tal vez esto refleja el hecho de que nos enfrentamos con un problema básico de duelo. Cada intento de dar al Holocausto un marco narrativo corre el riesgo de convertirlo en una historia de heroísmo y valor o de muerte y derrota. Esto es porque las narraciones humanas siguen ciertos patrones. Las historias son siempre las mismas, como descubrieron tantos de los filólogos del temprano siglo veinte cuando comenzaron a catalogar los elementos del mito, el folklore y la ficción a lo largo de distintas culturas. Y eso es precisamente lo que hace a una historia particular inapropiada para representar cualquier cosa que tenga que ver con el Holocausto.

Películas como *La lista de Schindler* fallan tan conspicuamente en abordar el tema precisamente por esta razón. En el momento en que las convenciones del cine hollywoodense son introducidas, se pierde toda especificidad y prevalecen las narraciones de valores sobre el conflicto entre el bien y el mal.

El Holocausto se vuelve igual que cualquier otra desastrosa trama de película, con los mismos giros, vueltas y elementos inevitables. Si afirmamos que el Holocausto no fue reducible a una sola historia, ¿de qué otra forma puede ser contada cualquier cosa sobre él más que a través de listas? Esto es precisamente lo que vemos con una película como *Shoah* de Claude Lanzmann. Muchas personas la criticaron por ser tan sólo una serie de entrevistas, una detrás de otra. Pero, como la exposición de Susan Hiller, ¿no es quizá ésta la única opción disponible? Esto está en perfecto contraste con el trabajo más temprano de Hiller, *Clinic*, en el cual 200 personas inventan historias acerca de la muerte. La muerte es como un punto de vista irrepresentable alrededor del cual circulan las narraciones. La cualidad serial, en forma de lista de «J-Street», por el contrario, frustra nuestro deseo de crear historias, y podemos encontrar otros ejemplos de esto en el arte contemporáneo. Podemos pensar, por ejemplo, en la lista publicada por Michael Landy de los miles de objetos que destruyó en su trabajo «Breakdown», en el cual todas sus posesiones personales fueron convertidas en polvo por una máquina que había instalado para, literalmente, destrozar su vida.

Los letreros catalogados en «J-Street Project» ofrecen una ambigüedad más aún. Han sido restituidos justo como antes. Más allá del bienintencionado esfuerzo de conmemorar, el mensaje aquí de hecho es exactamente el opuesto. Es como si nada hubiera pasado en medio. No estamos viendo letreros vacíos o los lugares donde los letreros estaban alguna vez en las paredes, sino la realidad como si nada la hubiera tocado: como si «Calle Judía» antes y «Calle Judía» después del Holocausto fueran una y la misma. El letrero es aquí idéntico a su propio olvido. Esto es reafirmado por la gente que vemos en la película. Caminan por ahí sin notar una sola vez los letreros. Continúan sin darse cuenta de nada. Al enfocarse en lo que pretendían ser memoriales, Hiller ha hecho una película sobre gente que no se da cuenta del pasado. Y este fracaso en hacer duelo es evocado en la serial, asistemática presentación de las imágenes.

El trabajo de estos artistas sugiere así que no es sólo enlistar o reacomodar o recombinar elementos lo que constituye el duelo. Algo más debe llevarse a cabo. En sí mismo, el trabajo de enlistar y reacomodar puede indicar precisamente un bloqueo en el proceso de duelo. Cuando Michael Landy hizo la lista de miles de objetos que había perdido en «Breakdown», ¿no podemos adivinar que de hecho estaba tratando de registrar la pérdida de sólo una cosa específica?

* * *

¿Y qué hay de la melancolía? ¿Cómo se la distingue del duelo? Freud argumenta que mientras que el que está en duelo sabe más o menos qué ha perdido, esto no siempre es evidente para el melancólico. La naturaleza de la pérdida no necesariamente se conoce a un nivel consciente, y puede igualmente involucrar una decepción o desaire de alguien más como la pérdida ocasionada por el dolor, o incluso el colapso de un ideal político o religioso. Si el melancólico sí tiene una idea de a quién ha perdido, no sabe, dice Freud, «lo que él ha perdido» en ellos. Este punto brillante complica el panorama simple del dolor. Debemos distinguir entre a quién hemos perdido y lo que hemos perdido en ellos. Y, como veremos, tal vez la dificultad de hacer esta separación es una de las cosas que pueden bloquear el proceso de duelo.

La característica clave de la melancolía para Freud es una disminución en la autoestima. Aunque la melancolía comparte con el duelo tales características como un abatimiento profundamente doloroso, su primer rasgo distintivo es «una baja de sentimientos de autoestima a un grado que llega al pronunciamiento de autorreproches y auto-injurias, y culmina en una expectación delirante por ser castigado». El melancólico se representa a sí mismo como «pobre, sin valor y despreciable, y espera ser expulsado y castigado». La melancolía significa que después de una pérdida, la imagen de uno mismo es profundamente alterada.

El melancólico piensa de sí mismo que no vale ni merece nada. E insistirá en esto con mucha obstinación. Estos comentarios ya ayudan a dividir el panorama clínico. Muchas personas deprimidas se sienten indignas, pero el melancólico es diferente en que puede articular esto sin la reticencia encontrada en otros. De manera similar, muchas personas neuróticas relacionarán sus sentimientos de indignidad o de inutilidad con aspectos de su imagen física: su cuerpo simplemente no está bien, su nariz o su cabello o todo estará mal. Pero el melancólico tiene una queja mucho más profunda. Para él, es la misma esencia de su ser la que es indigna o está mal, no sólo sus rasgos superficiales. Donde un neurótico puede volverse intranquilo al tener un pensamiento malo o impulsivo, el melancólico se condenará a sí mismo como una *persona* mala. Ésta es una queja ontológica, concerniente a su existencia en sí misma. Donde la persona neurótica puede sentirse inferior a otras o inadecuada, el melancólico en verdad se acusará a sí mismo de inutilidad, como si su vida misma fuera una clase de pecado o crimen. No sólo se *siente* inadecuado: se *sabe* inadecuado. Hay certeza aquí, más que duda.

Los melancólicos se reprenderán a sí mismos sin tregua por sus faltas. No existe ningún consejo racional o persuasión que pueda detenerlos. Están convencidos de que ellos están equivocados. En contraste con el paranoico, quien culpa al mundo exterior, el melancólico sólo se culpa a sí mismo. Freud usa este *motif* de autorreproche como un rasgo distintivo de la melancolía, apartándola así de muchos otros casos de sentimientos depresivos. Históricamente, la distinción entre una melancolía natural y una antinatural a menudo ha sido poco clara: ¿hasta qué punto era una particular melancolía parte de la existencia humana y a qué punto era una enfermedad que necesitaba ser tratada? ¿Cómo podía uno distinguir entre la desesperación melancólica y aquélla inducida por un sentimiento «verdadero» de pecado?

La necesidad del melancólico de reprenderse a sí mismo intrigaba a Freud. ¿Por qué esta insistencia en culparse a sí

mismo? ¿Pudiera ser que cuando el melancólico estaba tan ocupado culpándose a sí mismo, en realidad estaba culpando a alguien más? En su obra *Personajes* de 1659, el ensayista Samuel Butler afirma que «Un hombre melancólico es aquél que se rodea de la peor compañía del mundo, eso es, la propia». Freud tiene exactamente la tesis contraria: que la compañía de la que se rodea el melancólico es aquélla de su objeto. Ha redirigido los reproches que tenía para alguien más en contra de sí mismo.

Estos clamorosos autorreproches son de hecho reproches dirigidos a otra persona que ha sido internalizada. El melancólico se ha identificado por completo con el que ha perdido. Esto no siempre significa que una separación real o luto ha tenido lugar. Puede ser quizá la persona que el sujeto ama, o amó, o incluso la que debió haber amado. Pero una vez que la pérdida ha ocurrido, su imagen ha sido transferida al lugar del ego del melancólico. La furia y el odio dirigidos a la persona perdida son de igual forma desplazados, así que el ego ahora es juzgado como si fuera el objeto abandonado. En la famosa frase de Freud, «la sombra del objeto» ha caído sobre el ego ahora sujeto a la crítica despiadada tan singular al sujeto melancólico. Las espadas se han convertido en boomerangs.

* * *

Ilustremos el contraste entre un autorreproche neurótico y uno melancólico. Una mujer presenta dos síntomas: un mutismo paralizante, el cual emerge en ciertas situaciones sociales, y una penetrante hipocondría, la cual la envía de un doctor a otro. Aunque ella no ha conectado los dos fenómenos, ciertamente existe una relación entre ellos. El mutismo expresaba para ella la propuesta «No tengo nada qué decir», mientras que las ansiedades hipocondríacas tomaban la forma de la creencia «Tengo algo dentro de mí». Se agotaba a sí misma con un autorreproche perpetuo de que había «algo mal» en ella, que ella «no estaba bien», frases que evocaban los continuos

improperios de su padre contra ella durante su niñez y su adolescencia. Estos reproches adoptaron la forma de sus actuales síntomas.

Aunque las dos proposiciones, «No tengo nada qué decir» y «Tengo algo dentro de mí», parecían polos opuestos del espectro de su miseria, las fantasías revelaban una proximidad particular entre ellos. Las visitas al especialista resultaban de vez en vez en operaciones menores. Imaginaba cómo los doctores removían algo de su cuerpo, dejando, como ella lo planteaba, «nada dentro de mí». Las fantasías continuaban después de la siguiente forma: cuando regresara a casa con su esposo, ¿aún la amaría a pesar de su pérdida? Estos escenarios evocaban para ella la fascinación en su niñez con un cierto personaje de ficción al que le faltaba un miembro. Sus síntomas hacían la pregunta: «¿Puedo ser amada sin nada dentro de mí?». Y podemos notar que los síntomas hipocondríacos habían sido establecidos en los meses después de su primer embarazo, mismo que terminó con un aborto.

Podemos ver cómo aquí el autorreproche, el cual pudiera parecer a veces existencial, ha sido ligado sistemáticamente a la representación de su cuerpo. Esto contrasta con el panorama clínico de una melancolía, donde la cuestión de órganos corporales no funciona en el mismo sentido causal. Madame N------, una paciente del psiquiatra francés Jules Séglas, decía que no tenía estómago ni riñones, pero que esto no era la *razón* de sus tormentos. Se veía a sí misma como la causa de los males del mundo, incluyendo la muerte de su hija por meningitis. Podríamos contrastar la pregunta de nuestro paciente «¿Puedo ser amada con nada dentro de mí?» con la *conclusión* de Madame N------ «No tengo nada dentro de mí porque no amé.»

Los síntomas neuróticos son formas de preguntar algo. En nuestro ejemplo, los autorreproches esconden una pregunta sobre el amor. En una melancolía, por el contrario, los autorreproches son menos una forma de hacer una pregunta que un tipo de solución. El sujeto es culpable. Ha sido condenado.

Hay una certeza de ser el peor, el menos susceptible de amar, el mayor pecador. Este énfasis en el estatus excepcional de la persona (el más , el mejor , el peor) llevaron a Karl Abraham a advertir contra el peligro de confundir los diagnósticos de melancolía con los de paranoia. ¿No podría ser que ser el peor fuera en realidad una forma de megalomanía?

* * *

Para Freud, el autorreproche del melancólico es de hecho un reproche al ser amado perdido. Pero, ¿por qué un reproche en primer lugar? ¿Infaliblemente los muertos y los que ya se han ido sólo merecen nuestra simpatía? Puede haber enojo por la simple razón de que, cuando alguien se esfuma, los culpamos por su partida. Los cantos fúnebres en muchas culturas a menudo castigan amargamente al fallecido por haber abandonado a los vivos. Y esta rabia es ubicua en la vida mental de la persona afligida. Puede que encuentre difícil llorar una pérdida cuando sentimientos amorosos luchan contra la furia hacia la persona por haber muerto. La ausencia nunca es aceptada sin enojo. En duelo por un ser amado, un hombre describió su sueño aterrador de una lápida agrietada, como si estuviera «destrozada por un acto de venganza». Darle sentido a esto era difícil ya que él no sentía enojo consciente; sin embargo, más sueños mostraron lo real que era esto. No podía perdonar a la persona muerta por partir. El sueño es ejemplar en que muestra lo difícil que puede ser construir un memorial para una persona si el enojo lo destruye continuamente.

Los viajes a visitar la tumba del ser amado traían consigo el mismo dilema. Cada vez que salía para el cementerio, equivocaba el camino: se pasaba de la parada correcta del metro o se perdía en el laberinto de calles que rodeaban al cementerio. Estas desventuras lo dejaban en total desesperación, hasta que de súbito se dio cuenta de que estaban representando su reproche contra la persona fallecida. Encontrarse solo y sin apoyo en un lugar extraño, dijo, era como culpar a la persona

muerta: «Mira lo que me estás haciendo, ¡me has dejado perdido! He sido abandonado por mi guía». Este ciclo de perder el camino era una forma oculta de furia: «Yo la culpaba», dijo él, «por haberme quedado atrás, desconcertado y asustado».

Éste es uno de los más importantes descubrimientos del psicoanálisis: el hecho de que podemos sentir furia sin ser conscientes de ello. Incluso puede surgir cuando estamos totalmente inconscientes. Varios estudios sobre el comportamiento durante el sueño han mostrado cómo pueden llevarse a cabo actos de violencia contra el compañero de cama, sin ningún recuerdo en absoluto al despertar. Los expertos en la medicina del sueño afirman que tal violencia, que puede ir desde una agresión más grave hasta bofetadas y puñetazos, afecta a un dos por ciento de la población general; sin embargo la cifra es mayor sin duda, dadas las evidentes barreras para reportarla. Donde los investigadores de la medicina del sueño buscan explicaciones químicas, los psicoanalistas formulan la hipótesis de hostilidad inconsciente que ignoramos como mejor podemos nuestras vidas de vigilia y la cual usa la noche como su coartada.

El hecho de que el afecto y el odio están tan cercanamente ligados en nuestra vida emocional es todavía (más de cien años después de la invención del psicoanálisis) difícil de aceptar para la mayoría de la gente. Cuando escribí una columna para un periódico acerca de ello unos años atrás, un editor me llamó desconcertado: «¿Cómo,» me preguntó, «puede alguien sentir tanto sentimientos positivos como negativos en contra de la misma persona?». Esta dificultad es sin duda una de las razones por las que tendemos a evitar pensar en ello. Los antropólogos, por ejemplo, alguna vez debatieron con intensidad sobre la extraña ambivalencia encontrada en los rituales funerarios en muchas culturas. El muerto era venerado y sin embargo también tratado como un poderoso enemigo. Esta tensión fue racionalizada como un conflicto entre sentimientos positivos hacia los vivos y sentimientos negativos contra un cadáver, o entre el mundo de los vivos y el mundo de los

muertos. Sin embargo, Freud señaló después que las relaciones entre los vivos eran en sí mismas ambivalentes. Como escribió en *Tótem y tabú*: «En casi todos los casos donde hay un apego emocional fuerte para con una persona en particular, encontramos que detrás del amor más tierno hay una hostilidad oculta en el inconsciente».

Freud pensaba que tal hostilidad se debía a las decepciones y frustraciones que son parte inevitable de nuestras tempranas relaciones con nuestros cuidadores. Demandas de amor insatisfechas, expectativas sin respuesta y deseos sexuales y románticos frustrados. A un nivel más arcaico, Freud creía que nuestras primeras relaciones con nuestros cuidadores siempre contenían componentes de odio, como una reacción natural a lo que sea que esté fuera de nosotros. No podemos controlar lo que está fuera de nosotros, y nuestros padres ejercen un poder tremendo sobre uno. No importa cuánto nos amen, al principio de nuestra vida estamos más o menos a su merced. El odio es una reacción básica contra los que tienen tal poder sobre nosotros.

Se creía que los problemas para aceptar estas hostilidades inconscientes contra un ser amado constituían la causa más frecuente de depresión. Incapaces de articular nuestro enojo, podíamos volvernos retraídos y exhaustos. Nuestra energía sería minada, al tiempo que inhibiríamos nuestro enojo y a veces volveríamos este enojo en nuestra contra. Estas ideas alguna vez populares son usualmente desechadas hoy en día con la observación de que si a la persona deprimida se le pregunta si está enojada, la respuesta común será «No». Por lo tanto, el enojo no puede ser la causa de la depresión. Este criterio simplista fracasa por completo en comprender el punto: el enojo no es admitido en la consciencia y sus trazos emergerán sólo con detallada y larga exploración analítica.

Aunque pocos analistas aceptan que ésta es la causa universal de abatimiento y desánimo, el enojo bloqueado es ciertamente la causa de muchos casos de agotamiento y pérdida de interés en la vida. La conexión con el agotamiento puede ser

ilustrada por el hecho de que a menudo un bebé grita y llora y, de súbito, de un momento a otro, cae en el sueño más profundo. Usualmente decimos que el infante ha llorado hasta caer dormido, pero con frecuencia el sueño puede ser una defensa en contra del dolor de la frustración y la decepción. Trabajando con niños pequeños, he observado en muchas ocasiones cómo pueden literalmente comenzar a quedarse dormidos en sesiones en que cuestiones difíciles están saliendo a la luz. De inmediato olvidarán la pregunta que se les ha hecho o el tema que estábamos discutiendo.

Si la hostilidad hacia los que amamos puede ser contrarrestada con tal vigor, en algunos casos puede estar presente en la consciencia para desempeñar una función en particular. Hablando del hombre que la había dejado, una mujer señaló que «Si alguien te deja, es peor que si se hubiera muerto. Sabes que aún están vivos. Es insoportable.» La única cosa, dijo ella, que la detenía de suicidarse era el odio que sentía por este hombre: «estuve a punto de hacerlo,» dijo ella, «pero mi odio me mantuvo viva.» Y la única forma de superarlo, de «vivir el duelo por él», explicó, «fue denigrarlo, desvalorizarlo, matarlo.» Este uso del odio tenía un rol muy preciso y evocaba para ella uno de los hilos centrales de su niñez. Al crecer en una familia violenta y lacerada por los conflictos con un padre alcohólico y agresivo, una madre punitiva, contaba que lo único que evitaba que se volviera loca era su continuo odio por su padre: este odio fue lo que le dio una brújula, una orientación en la vida. Al enfocar su odio en él, decía, pudo mantener la cordura.

* * *

El odio puede jugar este papel de un centro, un punto de consistencia cuando todo lo demás parece inestable y propenso a colapsarse. Pero el odio, ya sea consciente o no, también puede complicar severamente el proceso de duelo. La pérdida y la aflicción no siempre permiten ventilar los sentimientos que

podamos haber reprimido, y en general no toleramos bien la hostilidad contra los muertos. Es mucho más fácil expresar enojo contra los vivos, como vemos cuando una relación tormentosa súbitamente se vuelve idealizada por uno de los miembros después de la muerte del otro. Toda la fricción y la turbulencia parecen milagrosamente eliminadas, dejando un símbolo de santidad en lugar del compañero perdido. Encontramos esta obstrucción con frecuencia cuando estamos explorando las vidas de las personas afligidas: se enojan con colegas, amigos y amantes sin ligar este desplazamiento consciente a su pérdida. Funerarias, doctores o personal del hospital también pueden ser utilizados como blancos, y una y otra vez vemos emerger a un «enemigo» en el círculo de esa persona después de una pérdida significativa. El enojo es desplazado hacia alguien más.

Podemos ver este proceso con claridad en un sueño descrito por la escritora Joan Didion después de la muerte de su esposo John Gregory Dunne. Ella y su esposo viajan a Honolulu y se han reunido con otras personas en el aeropuerto de Santa Mónica. Paramount Pictures ha comprado sus billetes de avión y los asistentes de producción están distribuyendo los pases de abordar. Ella aborda el avión, pero hay confusión. No hay señal de John. Ella se preocupa de que haya habido algún problema con su pase y decide dejar el avión y esperarlo en el coche. Mientras espera, ella se da cuenta de que los aviones se están yendo uno por uno. Finalmente, está sola en la pista. Su primer pensamiento en el sueño es de enojo: John ha abordado el avión sin ella. Pero el segundo pensamiento transfiere el enojo: Paramount no se ha ocupado lo suficientemente bien de ellos para ponerlos en el mismo avión.

La repartición de sentimientos al final de este sueño muestra muy bien cómo el enojo ante una muerte no puede ser fácilmente dirigido hacia el que se ha marchado. Busca otra salida, otro blanco hacia el cual desplazarse. Apartamos el odio lejos de aquél a quien amamos. Podemos encontrar otra ilustración de este proceso en el sueño de un hombre en duelo por

la muerte de alguien que amaba profundamente. Soñaba repetidas veces que estaba golpeando con furia un costal de piel. Aunque continuaba golpeando en su sueño, era consciente de que este objeto «no era el blanco real». Esta comprensión, escenificada en el sueño, le permitía comprometerse con su odio más claramente en contra de la persona muerta.

El sueño de Didion también sugiere algo más. En el movimiento del reproche de la soñadora de su esposo a Paramount, ¿no vemos la necesidad de culpar a algo más que a él? En la misma forma en que alguien pudiera culpar al destino o a la fatalidad, ¿no está este reproche dirigido al universo simbólico[1] mismo? Paramount está en el lugar de la entidad que controla todos los hilos, que arregla todo, al mando: lo que los analistas llamarían el Gran Otro. La partida de su esposo no es simplemente un asunto entre ellos dos sino que involucraría a esta entidad simbólica en sí misma.

Situaciones de pérdida y separación a menudo involucran apelaciones a estos misteriosos poderes superiores. La analista estadounidense Martha Wolfenstein notó cómo algunos de los niños con los que trabajaba hacían tratos con el destino. En un caso, el padre de una niña tuvo un ataque al corazón cuando ella tenía ocho años. Entonces ella desarrolló rituales compulsivos para distanciar cualquier pensamiento malo o palabras que pudieran venir a su mente. Ser buena, para ella, significaba que nada malo pasaría. Cuando el padre murió seis años más tarde, era como si el destino hubiera fallado en mantener su parte del trato y entonces ella fue liberada de éste. Se volvió promiscua y renunció a su anterior diligencia en la escuela.

Los desplazamientos de nuestros sentimientos son especialmente aparentes en el odio que a menudo emerge hacia un padre sobreviviente. Después de la muerte de su padre, una mujer no podía pensar más que en su furia contra la madre.

1 Aquí y en lo subsecuente, el término simbólico será utilizado en su sentido analítico: se refiere al orden del lenguaje, la representación y a la ley que nos es impuesta, más que al simbolismo como tal.

Esta ira era confusa para ella, ya que pensaba que su relación era buena. Detrás de la ira de que la madre, a diferencia del padre, había «escapado a la muerte», había, decía ella, también un odio aquí a su madre por ser «de alguna forma responsable» por el amor de ella para con el fallecido. En otro caso, un odio similar se volcó sobre la madre después de que la muerte del padre hubiera sido ligada por el paciente al odio de su padre por la madre: ella simplemente se había apoderado de su pasión agresiva, identificándose a sí misma con la posición de él. Pudiéramos adivinar aquí que renunciar al odio hubiera significado, en cierto nivel, renunciar al padre.

También podemos encontrar muchos casos donde el enojo desatado por una pérdida está ligado a un cambio en la constelación de la familia. Una mujer a mediados de sus cincuenta estaba aterrorizada por los súbitos ataques de furia que experimentaba después de la muerte de su hermano menor. Los hermanos habían sido criados por la madre después de que el padre se marchara durante el segundo embarazo de ella, y el hermano se convirtió en el objeto de todas las idealizaciones de la madre: él era el más hermoso, el más inteligente, el más exitoso. Esta imagen intachable nunca fue impugnada por su hermana, y su papel se volvió más claro durante el análisis. Enfrentándose a los largos períodos de miseria de la madre y a la cadena de hombres anónimos que ella se veía forzada a ver compartir el lecho de la madre durante su niñez, la imagen del hermano tomó una posición privilegiada. En efecto, actuaba como una barrera entre ella y su madre. Como el odio descrito por el paciente del que hablamos anteriormente, funcionaba como un punto de ancla en un universo inestable y precario.

Una vez que la imagen del hermano no estuvo ya presente, no hubo nada que colocar entre ella y su madre. Esto la dejó abierta a la pregunta de lo que era ella para la madre, y el aspecto contingente y amenazado de su propia existencia se volvió dolorosamente claro. Sus sentimientos oscilaban entre la furia contra el hermano y un sentido agudo de terror y angustia ligado a la madre. Aunque su enojo contra el hermano por

morir era desagradable para ella, era extrañamente más elemental, decía ella, que el sentimiento de angustia. Esta clase de sentimiento es a menudo descrito por aquéllos a quienes una pérdida deja solos con alguien más: usualmente un padre o una madre. Cuando uno de los dos mucre, no hay barrera para separar al niño del otro, y una respuesta a esto puede ser el sentimiento de angustia, el cual señala que una barrera ha sido eliminada. No sólo hay enojo contra la persona por irse, sino el enojo por habernos dejado *con alguien más*.

Este enojo que sentimos contra los muertos puede ser devastador tanto en el duelo como en la melancolía. Puede intervenir contra el trabajo de duelo, confrontándonos con nuestra fundamental ambivalencia hacia quien hemos perdido. Estos sentimientos mezclados nos hacen sentir culpables, y entonces descubrimos que nos castigamos a nosotros mismos por lo que pudimos o debimos haber hecho: debimos haber llamado o visitado con más frecuencia, debimos ser más agradables, ofrecer más ayuda en algunas situaciones, y así. Freud creyó que era este grado de ambivalencia más que la intensidad de sentimientos positivos hacia el ser amado perdido lo que era el factor decisivo en el duelo. Cuanto más fuertemente hayamos tratado de reprimir estos sentimientos ambivalentes con anterioridad en nuestra relación con la persona que hemos perdido, más interferirán con el trabajo de duelo. Incluso era argumentado por algunos posfreudianos que un duelo sólo se acabaría en verdad cuando la persona en duelo pudiera reconocer su placer ante la muerte de la persona que amaba.

Aunque Freud no sostenía un punto de vista tan extremo, su idea de lo que interfiere con el duelo es bastante radical. Él argumenta, después de todo, que el factor decisivo no es la fuerza de nuestro apego hacia quien hemos perdido. No es el amor, sino la mezcla del amor y el odio lo que importa. Tendremos dificultades durante el duelo no porque amábamos a alguien demasiado, como sugeriría el sentido común, sino porque nuestro odio era tan poderoso. Tal vez es el esfuerzo mismo para separar el amor del odio lo que incapacita a la persona en

duelo, dejándola atrapada en un limbo doloroso y devastador que puede tomar la forma del abatimiento y el pánico.

En un caso descrito por la psicoanalista Helene Deutsch, un hombre fue a análisis sufriendo de una variedad de síntomas físicos inexplicables y un llanto compulsivo, el cual parecía ocurrir sin ninguna causa precipitante. Algunos años antes, su madre había muerto y, tras escuchar la noticia, había salido de inmediato para el funeral, sin sentir emoción alguna. Trató de evocar los recuerdos atesorados de ella, sin embargo incluso entonces no podía sentir el sufrimiento que deseaba. Comenzó a culparse a sí mismo por no haber hecho luto, y a menudo pensaba en su madre con la esperanza de llorar.

El análisis reveló que había tenido un odio intenso por su madre desde la infancia, el cual había sido revivido más adelante en su vida. Su muerte produjo la reacción «Ella me ha dejado», con todo el odio que la acompaña. En vez de un sentimiento de pesar, sólo había frialdad e indiferencia debida a la interferencia de los impulsos hostiles. Su culpa estaba generando los síntomas físicos a través de los cuales, pensaba Deutsch, él se identificaba con la enfermedad de ella año tras año. El llanto compulsivo era la expresión subsecuente de su sentimiento, sin embargo aislado de sus pensamientos sobre la muerte de su madre. Había sido escindido debido a la fuerza de la ambivalencia.

Esta clase de conflicto inconsciente da la clave para muchas depresiones aparentemente sin razón, las cuales son de hecho la expresión de una reacción emocional alguna vez reprimida y que permaneció latente desde entonces. Pueden emerger en el mismo día de la semana o época del año en que una pérdida tuvo lugar en el pasado, sin embargo el vínculo no es hecho consciente. Todo lo que experimentamos es la tristeza y el sentimiento de vacío. Nótese cómo es esto diferente del panorama clínico de la melancolía donde toda la culpa está centrada en sí mismo. En la melancolía, este odio destroza el ego de la persona misma, el cual ha sido ahora equiparado con el objeto de amor odiado, no perdonado. El yo es tratado sin piedad.

* * *

Los síntomas físicos del paciente de Deutsch imitaban aquéllos de la enfermedad de su madre, y esta clase de identificación está presente hasta cierto punto en todo proceso de duelo. En la melancolía es penetrante, ya que el yo es totalmente tragado en una identificación con la pérdida de la persona amada. Pero en sentido general, siempre nos identificamos con las personas que hemos perdido. Después de que murió su padre, un niño de cinco años se metía en una maleta en la esquina del cuarto, donde permanecía inmóvil. Cuando un amigo le preguntó a la madre qué estaba haciendo, ella contestó que simplemente estaba metido en una maleta. Sin embargo, como vio con claridad muchos años después, había creado su propio ataúd privado, un espacio cerrado donde podía representar una identificación con el padre amado a quien vio por última vez en un ataúd.

Al describir el funeral de su madre, una mujer dijo que mientras estaba siendo cavado el hoyo en la tierra, cada golpe de la pala se sentía como un golpe profundo dentro de su pecho. Ella sentía como si estuviera con el ataúd, siendo bajada a la tierra. Y la actriz Billie Whitelaw escribe acerca de cómo llevaba píldoras cuando su hijo estuvo al borde de la muerte, para poder seguirlo si moría. Éstos son ejemplos de homeopatía con el muerto: habitamos su espacio, hacemos propios aspectos de su comportamiento, sus peculiaridades, e incluso sus formas de ver el mundo.

En los albores del psicoanálisis, Josef Breuer observó un extraño fenómeno con su paciente Anna O. Un día ella le dijo que había un problema con sus ojos: ella sabía que estaba usando un vestido café, pero lo estaba viendo como azul. Sin embargo, cuando le practicaron exámenes de la vista, podía distinguir todos los colores correctamente. Resultó que el detalle clave residía en el material del vestido. Durante el mismo período del año anterior ella había estado haciendo una bata para su padre durante su enfermedad fatal. Esta bata había sido hecha

del mismo material que el vestido que ella estaba usando ahora, sin embargo era azul, no café. Su alteración visual, entonces, era tanto una especie de recuerdo bloqueado como una identificación con su padre; al ser la persona que portaba la prenda azul, ella en efecto había tomado su lugar.

Tales identificaciones pueden tomar muchas formas. En un caso, una mujer se descubrió a sí misma frotando el trapo una segunda vez en un plato que ya había secado, evocando el hábito tardío de su padre de limpiar sin descanso sus zapatos durante su depresión. También pueden tomar formas más positivas. Una mujer en duelo por su esposo, poco tiempo después de su muerte, notó cómo, cuando era confrontada con un problema, «deliberadamente lo abordaba de una forma en que mi esposo hubiera hecho si estuviera vivo. Estaba sorprendida de que pudiera confrontar y lidiar honestamente con ello en una forma en que nunca pude haber hecho antes.» En otro caso, después de la muerte de su esposo, una mujer se encargó del negocio de él, el cual se convirtió en la principal ocupación de su vida. Ella convirtió el negocio en una empresa incluso más exitosa, emulando no sólo los intereses de su esposo sino sus maneras y métodos de manejar asuntos de negocios.

Si éste es un ejemplo del tipo de identificación que encontramos en el duelo, en la melancolía sucede algo diferente. Como señaló la psicoanalista Edith Jacobson, el melancólico puede, en vez de apoderarse de los ideales y empresas de su esposo, culparse eternamente por su inhabilidad para conducir su negocio o por haberlo arruinado, sin darse cuenta de que estos autorreproches inconscientemente se refieren no a sí misma sino a él. En uno de los casos de Abraham, una mujer se culpaba sin fin por ser una ladrona, cuando de hecho era su padre muerto quien había sido apresado por hurto. Las identificaciones tienen esta cualidad acusatoria persistente.

Estas identificaciones melancólicas tienen, como hemos visto, un carácter penetrante. En un caso, un hombre melancólico pasaba sus días visitando cada lugar de Londres que imaginaba visitado por su hermano muerto. Era como si él se

identificara completamente con la persona partida, mirando al mundo exclusivamente desde el lugar de él. Esto reivindica a las experiencias descritas por Lenin. Después de la ejecución de su hermano mayor Alexander, Lenin trató de aprender todo lo que pudo acerca de la vida de éste en San Petersburgo, reuniendo información y leyendo todo lo que Alexander había leído, como si lo hiciera a través de sus ojos. Mientras que la novela utópica de Nikolai Chernyshevski, *¿Qué hacer?*, le había causado poca impresión cuando la leyó con anterioridad, la relectura del libro que fue tan importante para Alexander tuvo un impacto poderoso en él. Esto tendría un efecto enorme en su vida, como si su carrera política fuera formada, en parte, alrededor de una identificación con su hermano muerto.

Un ejemplo más reciente puede ser encontrado en la película holandesa *Secuestrada*, dirigida por George Sluizer. Cuenta la historia de un hombre buscando a su esposa secuestrada, quien desaparece un día cuando hacen una parada en una estación de autopista. El secuestrador observa los esfuerzos de él para encontrarla y, al final de la película, le ofrece la oportunidad de saber cuál fue el destino de ella. Desesperado por saber, él permite que le droguen, para finalmente saber el misterio de lo que le pasó a ella. Cuando él despierta, descubre que le han enterrado vivo. Su pasión por encontrarla cubría una profunda identificación con ella: resolver el misterio era en realidad una coartada para reunirse con ella. Él se pone literalmente en el lugar de su objeto perdido, con consecuencias letales.

De manera similar, en la película *Caprichos del destino*, Harrison Ford y Kristin Scott Thomas interpretan a dos personajes cuyos cónyugues murieron en un accidente aéreo. Conforme se desentraña la historia, resulta que viajaban juntos: no iban a Miami en viaje de negocios sino a continuar su larga aventura amorosa. Ford se obsesiona con averiguar todo acerca de la relación: a dónde iban, lo que hacían, en qué cuartos de hotel se quedaban y así. Al tiempo que esta búsqueda morbosa cobra impulso, él involucra más y más a Scott Thomas, casi obligándola a compartir su obsesión. Mientras visitan los

lugares donde sus parejas vivieron su romance, se convierten también en amantes, como si hubieran pasado a habitar el lugar de los muertos. Una fotografía casual de los dos en una discoteca antes de convertirse en amantes es publicada en el periódico, sin embargo no pasa mucho hasta que esta «no verdad» se convierte en verdad. Es como si fueran poderosamente arrastrados hasta el lugar de los muertos por una estructura que está más allá de ellos. Han terminado por tomar el lugar de los amantes muertos.

Tales identificaciones inconscientes son mucho más comunes de lo que podríamos pensar. A menudo escuchamos de la muerte de alguien no mucho después de la muerte de una persona amada, especialmente después de décadas de matrimonio: podríamos pensar en el cantante Johnny Cash o en el político James Callaghan, ambos fallecidos poco después de la muerte de sus amadas esposas. La tristeza no es incluida ya como causa de muerte en las actas de defunción, como sucedía antes, pero hay pocas dudas de que en muchos casos el compañero sobreviviente literalmente desea reunirse con su amor perdido. En muchos casos esto toma la forma de un deseo consciente, pero es con la misma frecuencia el resultado de fuerzas inconscientes. Como en *Caprichos del destino*, hay una sensación de que un poder más elevado, alguna fuerza o el destino, está impulsando a los personajes hacia una identificación con los muertos.

También escuchamos a menudo de la sensación de gente que está condenada a repetir la historia de vida de un padre fallecido o un miembro de la familia, tal vez por sentimientos de responsabilidad por su muerte. El psicoanalista George Pollock pensaba que la sensación de la gente de la existencia de un destino a menudo emerge cuando un padre o hermano ha muerto cuando la persona es joven. Se sienten responsables por la muerte o por la enfermedad, y por lo tanto condenados a compartir el mismo destino. La experiencia de Van Gogh ilustra esto. Él fue nombrado como un hermano anterior que murió antes de nacer. A menudo pasaba frente a la tumba de

su hermano y firmaba en el registro de la parroquia en el mismo número que su hermano: el veintinueve. Más adelante cometería suicidio el día veintinueve de julio.

Otro ejemplo es el de la psicoanalista Marie Bonaparte, una princesa griega que formó parte de las primeras generaciones de freudianos, y que también resultó haber sido ocasional niñera del príncipe Felipe. La madre de Bonaparte murió de tuberculosis a los veintidós años cuando Marie tenía un mes de nacida. Le dijeron que su nacimiento había sido pagado con la vida de su madre. Con el mismo nombre, Marie se convenció de que ella también compartiría su destino. Comenzó a desarrollar síntomas parecidos a los de la tuberculosis: perdió el apetito y peso, contrajo frecuentes infecciones respiratorias y tenía mucosidad sangrienta en la garganta.

Ignorar estas identificaciones puede ser catastrófico. Puede cegarlo a uno hasta el peligro del suicidio o de renunciar gradualmente a la voluntad de vivir. También puede oscurecer el verdadero significado de los síntomas de un paciente, los cuales pueden estar imitando aquéllos de un ser amado perdido. Sin embargo, tristemente, tanto la medicina como la psicología permanecen peligrosamente inconscientes a estos comunes sucesos. La medicina no quiere saber nada del deseo de morir. Y la psicología tiende a rehuir la idea freudiana de la identificación con el objeto perdido. Sin embargo, ejemplo tras ejemplo muestran que ésta es una respuesta humana básica ante la pérdida. O adoptamos rasgos de la persona que hemos perdido, características particulares que permanecen como parte de nosotros o, como en el caso del melancólico, lo tomamos todo. Como dijo el analista estadounidense Bertram Levin, el melancólico castiga a la persona amada perdida en efigie, sin embargo es él mismo el que se ha *convertido* en esta efigie.

* * *

Curiosamente, el proceso mismo mediante el cual Freud caracterizaba la identificación melancólica fue después usado para

describir la constitución en sí misma del ser humano. Nuestros egos, escribió él, están constituidos por todas las huellas dejadas por nuestras relaciones abandonadas. Cada relación rota deja una marca en nosotros, y nuestra identidad es el resultado de la construcción a lo largo del tiempo de estos residuos. Es menos «eres lo que comes» que «eres lo que has amado». Esto le da un verdadero giro a la teoría anterior. Justo cuando parecía que el estado patológico grave de la melancolía había sido explicado, esa misma teoría se utilizaba para describir los rasgos más básicos de nuestra identidad. ¿Es la construcción de nuestro ego en realidad un proceso melancólico? ¿O habrá una sutil diferencia en el mecanismo?

La idea de la construcción de nuestro ego a partir de las relaciones abandonadas ciertamente suena verdadera. Cuando experimentamos una ruptura o decepción en nuestra relación con alguien que amamos, a menudo adoptamos algunos de sus atributos: un tono de voz, el gusto por cierta comida o incluso una forma de caminar. Es como si permaneciéramos atrapados dentro de su imagen. El proceso es representado gráficamente en la película de John Carpenter *La cosa*. Una forma de vida alienígena comienza a apoderarse de los miembros de un equipo científico en una remota estación de investigación en el Ártico. Al tiempo que persigue su objetivo de colonizar, toma posesión no sólo de humanos sino de perros y arañas, combinando sus cuerpos en horrendos híbridos. Al final de la película, cuando el extraterrestre es finalmente destruido, lo vemos descomponerse en cada una de las imágenes que adquirió hasta ese momento: los miembros individuales del equipo, el perro, la araña, desfilan todos ante nuestros ojos en la agonía final del extraterrestre. Este aterrador cambio de imágenes da un modelo del ego humano, construido por todos aquellos con quienes nos hemos identificado, todos en los que nos hemos convertido.

¿Pero por qué debemos ver este proceso como característico de la melancolía más que del duelo? Primero que nada, debe haber una diferencia en términos del autorreproche que

Freud situó en el corazón de la melancolía. Las identificaciones que construyen nuestros egos no necesariamente involucran un ataque hacia nosotros mismos. También pudiéramos argumentar que quizás el ego se construye no sólo a través de nuestras experiencias de pérdida, sino a través del *registro* de la pérdida. El rasgo clave aquí es el hecho de que una pérdida ha sido procesada y representada. Una pérdida, después de todo, siempre requiere algún tipo de reconocimiento, algún sentido de que ha sido presenciada y convertida en real. Por eso se hacen tantos esfuerzos en la actualidad por conmemorar y marcar eventos traumáticos del pasado, desde los horrores de la Gran Guerra hasta la injusticia y la violencia en un país tal como Sudáfrica. La Comisión de Verdad y Reconciliación se dedicaba, después de todo, menos a castigar a los perpetradores que a reconocer y registrar sus crímenes. Una separación, quizá, sólo se vuelve una pérdida cuando es registrada.

Pongamos aquí un ejemplo. Una pareja joven se enamora y se compromete. El hombre visita a su familia y les participa la buena noticia del compromiso. Al volver, se entera de que su prometida ha muerto en un trágico accidente. Sin embargo, cuando espera ser capaz de compartir su dolor con sus amigos y familia, se da cuenta de que ninguno de ellos conoció en persona a su amada. Sólo se la había mencionado muy recientemente, así que es confrontado con el problema de vivir el duelo de alguien que no existió para aquéllos a su alrededor; nadie más la conoció. Vemos aquí una situación muy singular. Le ha producido una tragedia, pero él siente la inmensa dificultad de registrarla. Cuando más adelante va a conocer a los padres de ella, se encuentra en la extraña situación de ser el hombre con quien ella estuvo comprometida, y sin embargo ellos no lo conocen ni sabían de su existencia.

En otro caso, una mujer sostuvo una larga relación secreta con un hombre por varios años. Se conocían íntimamente, sin embargo, ya que ambos estaban casados, nadie conocía los detalles de su aventura. Como enfatizaban mutuamente a menudo, era crucial mantener el secreto. Cuando el hombre abandonó

la relación, el duelo parecía imposible. ¿Cómo podía ella transmitir lo que había pasado cuando, en un sentido, la relación no había existido para aquéllos alrededor de ella? En situaciones como ésta, y en el caso que mencionamos antes, existe el problema real de la ausencia de un tercero. De súbito nos damos cuenta del hecho de que necesitamos a otras personas no sólo para compartir nuestros sentimientos, sino de hecho para confirmar nuestras experiencias, para asegurarnos de que realmente las hemos vivido.

Los sobrevivientes de los campos de concentración reportan una pesadilla común de regresar a casa y sin embargo no encontrar a nadie que los vea o les crea lo que les ha pasado. No eran sólo los horrores de los campos lo que regresaba para atormentarlos, sino el sentimiento agonizante de que no había nadie ahí para dar autenticidad a su experiencia. Sin alguna forma de tercer partido, no tenemos ancla, ninguna forma de creer en la autenticidad de lo que hemos vivido. Aunque Hamlet sabe perfectamente que su tío es culpable de asesinato, ¿es un accidente el que tenga que esperar a que el Fantasma aparezca para dictar una sentencia de muerte para Claudio?

Esta clase de triángulo, en el cual necesitamos la presencia de una tercera parte para confirmar lo que sentimos por alguien más, es explotado implacablemente por la televisión diurna. Incontables programas sentimentales llevan invitados para declarar sus sentimientos al aire por alguien a quien aman o, en algunos casos, de quien se desean separar: la gente comienza matrimonios o los termina, confronta a sus padres o se reconcilia con ellos, confiesa pecados o jura fidelidad. Crucialmente, todas estas acciones de representación, en las cuales el discurso se utiliza para *hacer* algo, tal como jurar o confesar, se llevan a cabo en un escenario, frente a una audiencia. Estos espectáculos se sostienen bajo el principio de que las palabras ultimadamente requieren a alguien que las sancione, más allá de su destinatario inmediato, de la misma forma en que una ceremonia nupcial o un funeral requiere una presencia simbólica de un pastor o alguna clase de facilitador.

En muchos casos, alguien que ha experimentado una pérdida buscará a un tercero (tal vez a un analista o terapeuta) para que desempeñe esta función de autentificar.

En el proceso de duelo, esta clase de sanción a menudo se representa en sueños. Hay una diferencia significativa entre aquellos sueños que incluyen la interacción de la persona en duelo con el muerto o partido, y aquéllos en los cuales la persona en duelo habla *acerca* de esa persona a alguien más. Algún tiempo después de la muerte de su madre, una mujer atrapada en una dolorosa y prolongada aflicción soñó que le contaba a un tercero sin rostro que su madre había muerto. Aunque no podía dar ningún detalle de esta figura oyente, el sueño marcó un momento de cambio para ella. Al introducir una triangulación básica, mostró que la pérdida estaba siendo registrada, transformada en un mensaje para ser transmitida a alguien más y aceptada, en cierto nivel, por ella misma.

Hemos visto cómo Freud distinguía el duelo de la melancolía. En el duelo, nuestros recuerdos y esperanzas ligadas a alguien que hemos perdido son repasados y cada uno es confrontado con el juicio de que la persona ya no está aquí. Este proceso de reconocer y reorganizar pensamientos e imágenes eventualmente se agotará a sí mismo, y la persona en duelo elegirá la vida por encima de la muerte. En duelos patológicos o complicados, este proceso es detenido, debido primordialmente a la presencia de sentimientos poderosos de odio mezclado con nuestro amor por el fallecido. En la melancolía, el odio inconsciente hacia el que hemos perdido se vuelve contra nosotros para hundirnos: nos enfurecemos contra nosotros mismos de la misma forma que antes nos enfurecíamos contra el otro, debido a nuestra identificación inconsciente con él. Nos hemos convertido en aquello a lo que no podemos renunciar.

¿Cuál fue entonces la respuesta de la comunidad psicoanalítica al ensayo de Freud? Sorpresivamente, todos estuvieron en desacuerdo. Las dos réplicas más importantes fueron, primero del analista berlinés, Karl Abraham, y después, algunos años más tarde, de Melanie Klein. Tanto Klein como Abraham pensaban que la polarización del duelo y la melancolía de Freud era demasiado rígida. Cuestionaron la mera distinción entre ellos, la cual había sido esencial para el argumento de Freud. Aunque desarrollaron distintas teorías, lo que ligaba las perspectivas de Klein y Abraham era la observación básica de que nuestras relaciones esenciales con nuestros cuidadores en la infancia comienzan en escenarios ambivalentes. El amor y el odio siempre están dirigidos a las mismas personas, no importa cuánto intentemos separar nuestras emocioncs o negarlas.

Aunque por supuesto que Freud hizo referencia a este hecho, consideraban que no lo había llevado lo suficientemente lejos. Pensaban que había confinado el conflicto de emociones al estado del duelo patológico, cuando era de hecho un factor central en todas las formas de duelo.

Esto significaba que cuando hemos perdido a un ser amado, el reproche siempre va a estar presente, y así, afirmaban, había una continuidad entre el duelo, el duelo patológico y la melancolía. De igual forma, el tipo de internalización del ser amado perdido que Freud encontró en la melancolía era de hecho un rasgo de todas las formas de duelo también. Esta internalización, afirmaba Abraham, era de tipo caníbal, como si el objeto perdido fuera incorporado a través de la boca. Aunque esto pueda parecer una idea extraña, debemos recordar cómo la primera relación de los infantes con sus cuidadores es a través de la alimentación. Muchos lenguajes tienen expresiones como «quiero comerte» para querer mostrar afecto y amor, y los problemas en el amor pueden producir cambios en nuestra relación con la comida, desde la falta de apetito a los atracones bulímicos. En algunos casos raros de la psicosis, este deseo imaginario de incorporar se vuelve real: el ser amado puede ser de hecho matado y después comido. Sin importar lo infrecuente que pueda ser esto en la realidad, el atractivo inconsciente de este tipo de incorporación es reflejada en la fascinación popular por Hannibal Lecter, el gourmet asesino que se alimenta de sus víctimas.

Las separaciones y las pérdidas son a menudo marcadas por cambios en las conductas alimenticias, mostrando cómo el mismo mecanismo básico de tragar y escupir define en cierta forma nuestra relación con aquellos que amamos. Cuando el antropólogo Jack Goody estaba haciendo su trabajo de campo con los lodagaa del oeste de África, estaba intrigado por la forma en que las mujeres en luto eran mantenidas lejos del cuerpo de su amado. ¿Por qué, se preguntó, era tan necesaria una distancia? La respuesta que recibió era simple: para evitar que mordieran el cuerpo. Revisando el rango de costumbres

funerarias en distintas culturas, un antropólogo afirmó que el elemento más común era el papel relacionado con comer. En duelo por su amado Patroclo, Aquiles puede aún animar a sus compañeros a comer, y la comida permanecc como algo esencial en los velorios y funerales.

La variedad de nuestras formas de incorporar es fascinante, y va desde morder hasta succionar, desde tragar hasta oler, desde escuchar hasta mirar. Una mujer que sufría de una enfermedad de los ojos que se manifestó en una edad avanzada explicó, en su análisis, cómo cuando era niña había utilizado el parpadeo como una forma de aferrarse a otras personas. Cuando veía a su padre en sus visitas periódicas a casa, ella cerraba con fuerza rápidamente los ojos, creyendo que esto «lo recordaría». Se aferraba a él al atraparlo con la acción de sus párpados. Más adelante, parpadearía en la escuela cuando tenía que aprender algo, para permitirse retenerlo. Al cerrar los ojos, pensaba, sería capaz de retener lo que de otra forma escaparía.

Por extraño que parezca, la inhalación es otra ruta usada para incorporar. Otto Fenichel notó esto en los albores del psicoanálisis, recalcando cómo algunas personas hablaban de su deseo de succionar al otro por sus fosas nasales. Los adultos enamorados ocasionalmente experimentan esta peculiar necesidad, sabiendo muy bien lo absurda que es, y sin embargo sienten una compulsión de succionar a la otra persona en su interior. A veces, después de una ruptura, hay amantes que incluso compran el perfume usado por su ex y lo huelen en un ritual privado y doloroso. La psicoanalista Colette Soler formuló una muy precisa observación al respecto. Señaló que los primeros freudianos se apresuraron al interpretar lo que veían como el lado sádico de tales actividades. Morder, pellizcar, rascar, oler y todas las otras prácticas de incorporación al comienzo de nuestras vidas pueden de hecho significar maneras de tratar de aprehender el misterio del cuerpo de nuestro cuidador: ¿qué es el vasto Otro que está ahí en el centro de nuestras vidas? Confrontados con un enigma, los niños usan todas

las técnicas orales y musculares a su disposición para tratar de entender lo que es este Otro.

Un hombre muy enamorado de su compañera hablaba de algunos impulsos que tuvo cuando estaban en la cama. Después de haber hecho el amor, él se quedaba a un lado de ella, con la necesidad, dijo, «no de penetrarla, sino de envolverla de alguna forma». No sabía exactamente lo que esto significaba, pero sabía que no era la misma cosa que el sexo. Él quería «poseerla, tomarla dentro de mí», y al mismo tiempo trazar cada punto de su propio cuerpo con el de ella. Imaginaba acostarse encima de ella de tal forma que cada centímetro cuadrado de su cuerpo pudiera tocar el de él. Esto, reconoció, era imposible, y el pensamiento de esta imposibilidad lo perseguía. Al tiempo que la pellizcaba, la estrujaba y la inhalaba, experimentaba una avidez oral de tomar más, sin embargo al mismo tiempo sentía fuertemente un sentimiento de que «no sabía qué hacer» con el cuerpo de ella. Los pequeños ataques a su piel podían ser entendidos como una forma de sadismo pero parecían más ligados al esfuerzo de aprehender el cuerpo del Otro como describía Soler. Eran como puntos límites, marcas de lo que él deseaba pero nunca podría poseer.

Abraham había dialogado con Freud sobre los mecanismos del duelo por algún tiempo antes de la publicación de *Duelo y melancolía*. Aunque fue autor de varios artículos que trataban estos asuntos, fue su *Breve historia del desarrollo del libido*, publicada en 1924, la que exploraba las cuestiones de la pérdida de manera más extensa. Al leer este texto es difícil ignorar el hecho de que los rumores de la inminente muerte de Freud por cáncer habían circulado poco antes de que Abraham pusiera pluma sobre papel, y un extraño mecanismo emerge en la prosa del analista de Berlín: repetidamente hace aseveraciones como «el psicoanálisis no ha arrojado luz sobre [el duelo] en personas sanas ni en casos de neurosis de transferencia», una afirmación asombrosa dada la sofisticación del texto de Freud. Invariablemente sigue tales declaraciones (y bastantes son) con una referencia servil a Freud, un ritmo que

sostiene misteriosos testimonios sobre el fenómeno mismo de la ambivalencia, el cual argumenta que es tan crucial para el proceso de duelo.

Esta ambivalencia es encontrada por Abraham en el corazón de todas las formas de duelo, las cuáles ve como derivadas de la melancolía. En su forma melancólica básica, el odio del niño por la madre (intensificado por decepciones tempranas coincidentes con la fase oral sádica) puede abrumar su amor, y se encuentra a sí mismo incapaz ya sea de odiarla por completo o de amarla por completo. Este punto muerto será sentido como una desesperanza profunda, la cual Abraham creyó encontrar detrás de muchos de los estados depresivos experimentados tanto en niños como en adultos. Las relaciones tempranas con la madre aquí serían formadas por impulsos orales sádicos y el melancólico tratará desesperadamente de escapar de ellos, principalmente volviéndolos contra sí mismo. Este revestimiento generará los autorreproches que tanto habían intrigado a Freud.

Cuando perdemos a alguien más adelante en la vida, pensaba Abraham, nuestra situación infantil siempre será revivida. Somos catapultados de regreso a nuestra original relación ambivalente con la madre. Así, en la lógica de Abraham, el autorreproche es finalmente un reproche a la madre, el primer objeto de nuestra ambivalencia. Pero el autorreproche, agrega él, también puede tener otros orígenes. Las quejas de un hijo sobre sí mismo pueden ser evocaciones exactas de las quejas de la madre sobre él o aquéllas de uno de los padres sobre el otro. El ataque contra el padre o madre presente en el reproche puede de hecho reflejar un ataque por un tercero sobre esa persona: los autorreproches de un hijo pueden evocar aquéllos de la madre contra el padre, por ejemplo. Todas estas posibilidades ampliaban el modelo de Freud sobre el autorreproche.

Abraham pensaba que experimentamos inconscientemente la pérdida como un proceso anal de expulsión, el cual es después seguido por nuestro deseo de incorporar oralmente lo que ya no está aquí. Nuestras funciones corporales elementales

de incorporación y de expulsión están siendo usadas para dar sentido a la pérdida. Tanto el proceso oral como el anal tienen subdivisiones: expulsar y destruir en un nivel para el proceso anal y retener y controlar en el otro, y succionar y sentir placer en un nivel de proceso oral con morder y destruir en el otro. La persona amada es expulsada como excremento y después devorada en la fantasía. Una vez que la sed de venganza del melancólico ha sido volteada contra sí mismo, lo atormentará hasta que las tendencias sádicas hayan sido sosegadas de alguna forma y el objeto de amor (la madre) removido del peligro de ser destruido. Así, el proceso de duelo termina cuando el sujeto ha sido liberado del objeto, un proceso que es equiparado a defecarlo.

Si estas ideas parecen poco familiares, tenemos los procesos corporales traídos a cuenta una y otra vez en los momentos de pérdida y separación. En un caso, la familia de un hombre se preocupó cada vez más por sus tendencias de acopio. Aunque siempre había tenido un interés en coleccionar, a partir de cierto punto en adelante se negó a tirar cualquier cosa. Revistas, periódicos, envoltorios y otros detritos se acumulaban hasta que había poco espacio libre en su hogar para nada más que eso. Nada podía ser desechado. Vaciar sus entrañas parecía una tarea igualmente imposible, y sufría de estreñimiento crónico serio. Todo esto en las semanas siguientes a la muerte de su padre, como si, incapaz de aceptar la pérdida, que asegurarse de que todo lo demás en el mundo fuera retenido. La pérdida simplemente ya no era posible.

* * *

Klein continuó la investigación de Abraham sobre la melancolía, estando de acuerdo con él en que la melancolía y el duelo eran formas de la misma estructura. Como Abraham, estaba en desacuerdo con la idea común de que el duelo, contrario a la melancolía, involucraba un amor puro. Perder a alguien, argumentaba ella, revivirá todas las pérdidas tempranas que uno

ha experimentado y atribuido a los impulsos destructivos propios. Si se pierde a alguien debido a la separación o la muerte, una corriente poderosa de nuestra vida mental nos hace sentir culpables de la pérdida. Trabajando con sobrevivientes de la bomba de Hiroshima, Robert Lifton notaba cómo los para «huérfanos de la bomba atómica» resultaba difícil pensar que la muerte de sus padres no estaba relacionada con su propia malevolencia: como le dijo un niño, «No hicimos nada malo y aun así nuestros padres murieron.»

Klein creyó que la idea de ser de alguna forma responsables por la pérdida de o el daño a nuestros seres amados influye poderosamente en nuestra vida mental. Cuando somos separados de alguien debido a la muerte o al alejamiento, esto minará nuestra sensación de segura posesión de nuestras representaciones internalizadas de aquéllos que amamos y revivirá las ansiedades tempranas por objetos heridos o dañados. Por lo tanto, para Klein, «un restablecimiento exitoso del objeto externo amado por el cual se está en duelo, y cuya introyección es intensificada a través del proceso de duelo, implica que los objetos internos amados son restaurados y recuperados». Esto se apoya en fantasías libidinales y deseos, cruciales para la sublimación, y significa que la totalidad del propio mundo interior completo de uno debe ser re-creado. Debemos asegurarnos a nosotros mismos que no hemos hecho un daño irreparable a los objetos que nos importan.

¿Qué se requiere para ese proceso? Klein pensaba que en nuestras relaciones tempranas con nuestros cuidadores separamos el bien del mal, la frustración de la gratificación. En vez de relacionarnos con un pecho de la madre que es a la vez bueno y malo, frustrante y gratificante, nos relacionamos con pechos y madres separadas: la buena y la mala. Es sólo con el trabajo de esta separación que logramos apreciar que lo bueno y lo malo son atributos que califican uno y el mismo objeto. Una vez que nos damos cuenta de esto, nos sentimos culpables por nuestras agresiones en contra de lo que ahora sabemos son nuestros objetos amados. Vendrá una fase de tristeza y preocupación,

al tiempo que tratamos de compensar la situación; Klein llamó a este proceso la posición depresiva.

El duelo para Klein significa que los estrechos de la posición depresiva deberán ser recorridos con cada pérdida significativa que experimentemos. Esto involucra la dolorosa comprensión de que aspectos amados y odiados de la madre o partes de su cuerpo no son entidades separadas sino aspectos de la misma persona y genera sentimientos de tristeza y culpa. De ahí que intentemos compensar, un proceso que Klein llamó reparación. Intentos subsecuentes de reparación son entendidos como esfuerzos de superar el duelo. Si luchas tempranas alrededor de la pérdida de la madre no han sido enfrentadas, la enfermedad depresiva tiene más posibilidades de sobrevenir. En cuanto al autorreproche, se le considera el vehículo tanto del daño ocasionado al objeto por impulsos hostiles como de un odio más fundamental de los instintos propios: desde el punto de vista de Klein, un odio de nuestro mismo odio. Esto pudiera ser más arcaico que la forma previa del odio: la existencia misma del ego es amenazada por la liberación la propia destructividad, amenazando con la ruina de los objetos amados del ego. Esta idea de Klein se manifiesta con claridad en experiencias clínicas. Cuando recibimos a una persona recientemente afligida en análisis, a menudo vemos un fenómeno peculiar. Si su último padre sobreviviente, por ejemplo, acaba de morir, entonces atestiguamos un largo proceso donde se habla sobre la muerte del *otro* padre. Es como si una pérdida anterior debiera ser trabajada antes de comenzar a hablar sobre la pérdida más reciente. Esto puede ser desconcertante para los terapeutas, si esperan que una persona recientemente afligida quiera hablar de inmediato sobre su pérdida reciente. Incluso es posible que se lo señalen al paciente, o que piensen que la muerte reciente está siendo evitada o negada. Siguiendo la lógica de Klein, de cualquier forma, cada pérdida revive pérdidas anteriores, así que éstas deben ser trabajadas primero. Como observó la escritora Cheryl Strayed después de la muerte de su madre, esperaba que «el acto único de su muerte

constituiría la única pérdida Nadie me dijo que en el velatorio de ese dolor sobrevendrían otros dolores.»

El otro fenómeno clínico que Klein capturó tan brillantemente fue el de la división. Freud no hace la mención en su ensayo, sin embargo Klein advierte la manera en que el bien y el mal pueden ser absolutamente polarizados en los estados de duelo. Después de una pérdida, por ejemplo, recuerdos o sueños de la persona amada perdida pueden representarlos como totalmente buenos, completamente idealizados y positivos o, por el contrario, totalmente malos, la encarnación de la maldad misma. Esto a menudo perturba a la persona afligida, ya que ellos no experimentaron tal división conscientemente en sus relaciones cotidianas con el ser amado antes de la pérdida. Pero ahora las representaciones de la persona amada parecen dividirse entre estos dos extremos del bien y el mal. Esto también pasa a menudo cuando las parejas se separan: el ex es vilipendiado como un demonio despiadado o, por el contrario, transformado en un impecable ángel. Parece no haber término medio.

La idea de reparar que Klcin vio como algo tan esencial para el proceso de duelo es también común para muchas situaciones de pérdida y aflicción. Consideraba que el niño busca compensar desesperadamente por el daño que cree que ha inflingido a su objeto amado. Cuando ocurre una pérdida real, la amenaza de sus propios impulsos asesinos súbitamente se vuelve más pronunciada, como si hubieran sido responsables y, entonces, la reparación es reactivada. En análisis, a menudo escuchamos sueños durante el período de duelo en los cuales un cuerpo maltratado está siendo reparado o arreglado. Un hombre, después de la muerte de su madre, soñaba con una ballena con una enorme cuchillada en su costado, a la cual tenía que coser con un cable de arpón. La ubicuidad de estos motivos de reparación encaja perfectamente con la teoría de Klein, aunque, como veremos, ciertamente hay otras formas de explicarlas.

El trabajo de Klein destaca por su sensibilidad al fenómeno que rodea al duelo: la a menudo rígida división entre

polaridades buenas y malas, la presencia de estados maníacos y la frecuencia de sueños de dañar y reparar un cuerpo son todas excepcionalmente claras en tales casos. Es muy tentador imaginar que Klein fue inspirada, con toda certeza en su investigación durante los años treinta, no sólo por su trabajo con tales pacientes, sino también quizá por su propia experiencia personal. Habiendo ya perdido a sus padres, a su hermana Sidonie y a su hermano Emanuel, su hijo Hans murió en abril de 1934. Fue tan sólo unos meses después, en agosto, cuando entregó la primera versión de su innovador texto sobre el origen de los estados maniaco-depresivos al congreso psicoanalítico de Lucerna.

* * *

Si tratamos de ampliar la teoría de Freud con las ideas de Abraham y Klein, aún tenemos un problema. Sin importar lo que pensemos de estas teorías psicoanalíticas, aún dejan algo fuera, algo tan importante que comprender su ausencia es un gran dilema. ¿Qué pasó con la dimensión social del duelo? Las perspectivas analíticas que hemos revisado parecen omitir completamente el rol de otras personas. El duelo es abordado como un evento privado y no como un proceso público, social. Esta ausencia se vuelve todavía más curiosa cuando nos damos cuenta de que en los años que condujeron al borrador de *Duelo y melancolía*, Freud estuvo en contacto con los escritos de los antropólogos de Cambridge, quienes tenían mucho que decir precisamente sobre los aspectos sociales del duelo. Escritores como James Frazer dedicaron cientos de páginas a describir cómo sociedades autóctonas involucraban a la comunidad en el duelo por sus muertos, y el mismo Freud usó muchos de estos datos en trabajos como *Tótem y tabú*.

Mientras que las respuestas sociales al luto involucran demostraciones formales públicas y el involucramiento de la comunidad, el duelo descrito por Freud es un proceso intensamente privado. El individuo está solo con su dolor. De hecho,

simplemente no hay referencias a la participación de otras personas en el proceso de la aflicción, un rasgo que continuamente ha desconcertado a comentadores posteriores. Sólo unos años antes de la publicación de *Duelo y melancolía*, el sociólogo Emile Durkheim había descrito el duelo menos como un proceso individual de aflicción que como un imperativo del grupo social; menos un movimiento de sentimientos privados heridos por la pérdida que un deber impuesto por la comunidad.

En su importante estudio de 1965, *Muerte, pena y duelo*, el antropólogo Geoffrey Gorer llamó la atención sobre esta omisión, señalando que toda sociedad humana documentada tiene rituales de duelo que involucran manifestaciones públicas. Además de rituales funerarios, incluso los códigos de vestimenta podían revelar que alguien se encontraba afligido, a quién habían perdido y cuánto tiempo había pasado desde la pérdida. Muchos países occidentales portaban ropas negras, aunque los primeros cristianos de hecho eran instruidos para vestir de blanco para distinguirse de los paganos. En Siria, el azul claro es el color del luto, mientras que es blanco para los hindúes y para los chinos. Otros detalles de color o estilo indicarían si la pérdida había sido de un padre o hermano, cuándo había tenido lugar y más información. Estos signos externos ayudarían a inscribir a la persona en duelo dentro de un espacio público compartido.

Gorer y otros argumentaban que el declive de los rituales de luto públicos en Occidente estaba ligado a la matanza masiva en la Primera Guerra Mundial. El exceso de muertos (y de afligidos) fue mucho más extremo y concentrado que en guerras anteriores, y la sociedad se vio obligada a introducir cambios profundos. ¿Qué sentido tendría para una comunidad guardar luto por cada soldado muerto cuando los cadáveres eran casi incontables? De manera significativa, fue precisamente durante este período cuando Freud comenzó a escribir su ensayo. En ese sentido, la comprensión del duelo como un problema individual sobrevino justo en la época en que se estaba volviendo más distante de la vida en comunidad. Las manifestaciones

externas de duelo se estaban volviendo más y más oscurecidas al tiempo que la aflicción se mudaba al interior. En la mayoría de los casos, las personas occidentales modernas en duelo no siguen un código de vestimenta ni manifiestan su dolor exteriormente. En vez de eso, se supone que deben trabajarlo ellos mismos, como si el duelo fuera exclusivamente un proceso privado.

El estoicismo de Jackie Kennedy en el funeral de su esposo es quizá el ejemplo más famoso de esta imagen de aflicción contenida. Incluso cuando el funeral fue un evento público masivo, televisado a nivel nacional ante millones de espectadores, no hubo dolor manifiesto, nada de lágrimas ni de lamentos. Incluso aquéllos que nunca conocieron al presidente ciertamente experimentaron estas manifestaciones emocionales, pero la serenidad de Jackie se volvió emblemática de una aflicción que fue internalizada y no manifestada. Aunque algunos vieron esto como un modelo de valor y fortaleza, otros compartieron el punto de vista de un comentador de que «retrocedió el duelo por cien años.»

La erosión de los rituales públicos de duelo continúa hoy en día en muchas partes del mundo que no experimentaron la matanza masiva de las grandes guerras. En sociedades africanas, el número de pérdidas por el sida ha significado que el duelo y los rituales de entierro que habían sido practicados por cientos de años están siendo ahora abandonados o acotados. El VIH es ahora la principal causa de muerte en la gente entre los quince y los cincuenta y nueve años en Tanzania y en otros países. La enorme cantidad de muertos significa que ya no es factible mantener procesos rituales tradicionales, y la situación económica vuelve imposibles algunas prácticas, tales como el sacrificio de animales. Debemos preguntarnos cuáles serán las consecuencias de esta destrucción del tejido social. Y cuáles han sido sus consecuencias en Occidente, donde los rituales de duelo ya se han colapsado.

Hay un efecto extraño y paradójico de esta erosión. Mientras que el gran tabú de la cultura victoriana fue el sexo, Gorer

pensaba que actualmente es la muerte. Se le podrá objetar que de hecho hoy en día estamos continuamente perseguidos por imágenes de muerte violenta, en el cine, en la televisión y en los medios de comunicación. Pero uno puede ver, al mismo tiempo, esta ramificación como una *consecuencia* puntual de la desaparición de los ritos de duelo. Sin el apoyo simbólico de los rituales de duelo, las imágenes de muerte simplemente proliferan hasta el punto del sinsentido.

La mayoría de los seres humanos occidentales de hecho miran imágenes de muerte cada noche, en los programas de televisión sobre investigaciones de escenas de crimen y asesinatos que llenan los horarios de programación de la tarde. Es impresionante darse cuenta de que esto es lo que la mayoría de la gente hace después del trabajo: ver programas de televisión en los cuales alguien muere y cuya muerte es explicada a continuación y se le da sentido. El hecho de que esto sea reiterado sugiere en última instancia que la muerte no es algo a lo que se le pueda dar sentido. Y que las cada vez más violentas imágenes se multiplican ante la ausencia de un marco simbólico mediador.

Parece vital tratar de integrar las teorías psicoanalíticas tradicionales sobre el duelo y con la atención a la dimensión pública, social del duelo. Esto nos permitirá profundizar en nuestra comprensión no sólo del proceso de duelo sino de las consecuencias de la erosión del luto comunitario. ¿Cómo podemos conectar lo privado y lo público, lo personal y lo social?

* * *

Existe una pista para este problema en una observación hecha por Melanie Klein en su texto de 1940 sobre el duelo y su relación con los estados maníaco-depresivos. A veces, afirmó, el proceso de duelo puede ser ayudado si nuestros objetos internos (refiriéndose a nuestras representaciones inconscientes de otras personas) hacen el duelo con nosotros. «En el estado mental de la persona en duelo,» escribió, «los sentimientos

de estos objetos internos también son de tristeza. En su mente, comparten su dolor, de la misma forma en que sucedería con unos padres cálidos. El poeta nos dice que «la Naturaleza está en duelo con la persona en duelo.» Este comentario ofrece el vínculo crucial que buscamos entre lo personal y lo social. Sugiere que nuestro propio acceso al duelo puede ser ayudado si percibimos que otras personas están en duelo con nosotros. Este punto en apariencia simple abre una inmensidad de preguntas y nuevas perspectivas sobre el proceso de duelo.

En uno de los más famosos y primeros textos en lidiar con la cuestión del duelo, la *Ilíada*, leemos sobre el terrible golpe con el que tiene que lidiar Aquiles con la muerte de su amante Patroclo. Al tiempo que la multitud reunida está en luto por el guerrero fallecido, nos enteramos de que lloran menos por él que por las pérdidas que les recordó. Las mujeres lamentan su fallecimiento abiertamente mientras que al mismo tiempo lamentan «cada una sus propias tristezas», y cada uno de los hombres «recuerda lo que dejaron en sus hogares». La manifestación pública del dolor le permite a cada individuo tener acceso a sus propias pérdidas. Tales procesos no son adiciones arbitrarias a la manifestación pública de dolor sino un rasgo básico de las mismas. El luto público está ahí para permitir que el duelo privado se manifieste. El lamento por los héroes muertos que tenía un lugar tan preciso en la cultura helénica tenía la función de proveer un espacio para el lamento de pérdidas individuales, privadas.

Una mujer en luto por la muerte de su madre soñó que se probaba un vestido y que su madre fijaba el dobladillo como una costurera. Cuando revisaba el vestido, descubría que era una prenda pesada, como el traje típico de su país natal. Ésta era la clase de prenda que había usado en la escuela en días de ceremonia, para recitar poemas o dar discursos sobre la gloria de los ancestros y héroes fallecidos. Puntualizando un proceso de duelo difícil, el sueño indica no sólo la idea de su madre ayudándola a asumir el papel de la persona en duelo, sino también el movimiento hacia manifestaciones públicas. Su propio

duelo individual pasa y se precipita por esta entrada a la imagen del grupo, al papel público de la persona en duelo.

Las controversias actuales sobre el fenómeno de la aflicción pública son reveladoras sobre este aspecto. Cuando murió la princesa Diana, las reacciones públicas rayaban en la histeria, llevando a los cínicos a afirmar que las lágrimas no eran reales. Los encabezados de los periódicos se referían a la «enfermedad del duelo», haciendo burla de las «lágrimas de cocodrilo» de la aflicción pública contemporánea. No son lágrimas genuinas por Diana o, en otro ejemplo, las asesinadas niñas Soham. Pero esta postura cínica no comprende nada. Nadie podría argumentar con seriedad que estas lágrimas son *por* las personas muertas en sí. Más bien, es precisamente el marco público el que permite a la gente articular sus propias aflicciones por otras pérdidas no relacionadas. Las miles de cartas que recibió Dickens después de la muerte de su personaje de la pequeña Nell le hicieron pensar que había cometido un verdadero asesinato; sin embargo, era seguramente el aspecto social, compartido, de esta muerte ficticia la que permitía a cada lector tener acceso a su propio dolor, incluso sin saberlo. Ésta es una función básica de los rituales públicos de duelo. Lo público facilita lo privado.

Los cínicos de hoy que se quejan de la «enfermedad de duelo» no recuerdan que durante muchos siglos se contrataba a dolientes profesionales para los funerales. ¿Qué sentido podría tener esta práctica ancestral más que la de ser un elemento en la relación entre lo público y lo privado? Al tiempo que los dolientes profesionales se lamentaban y lloraban la partida del fallecido, las personas en duelo podían tener acceso a su propio dolor privado. La ostentosa manifestación pública de otros era necesaria para permitirles entrar a su propia aflicción. El hecho mismo de que estas ayudas contratadas fueran profesionales señala la brecha entre lo público y lo privado. Si fueran demasiado cercanos, tal vez sus manifestaciones externas de tristeza parecerían menos señales, o elementos artificiales bien ensayados. Sin esta distancia artificial, la persona en duelo

permanece en el mismo lugar que el muerto, en lugar de ser capaz de situar su pérdida dentro de un espacio distinto, más simbólico.

Tomemos otro ejemplo. El libro de Mark Roseman, *Un pasado a escondidas*, cuenta la historia de Marianne Ellenbogen, una joven mujer judía que sobrevivió bajo tierra en la Alemania nazi. Roseman entrevistó a Ellenbogen cuando ya era una mujer mayor que vivía en Inglaterra en los ochenta. Pero su narrativa no se basa simplemente en estas entrevistas: también se apoya en sus diarios contemporáneos junto con información reunida de un buen número de otras fuentes. El libro es raro por su manejo directo de un tema difícil: lo que le interesa a Roseman no es hacer tanto un retrato de heroísmo y valor cuanto examinar las tensiones entre la ficción y la no-ficción en la propia narrativa de Marianne. Sus diarios sobre la guerra a menudo cuentan una historia muy diferente de sus reconstrucciones posteriores, de la misma forma en que estos recursos a veces están en conflicto con relatos externos.

Al tiempo que Roseman analizaba minuciosamente el material, un patrón se volvió claro. Cuando los momentos de separación eran tan traumáticos que eran insoportables para Marianne, los reescribía usando los recuerdos de otras personas. Su propia separación de su prometido, por ejemplo, fue contada usando los detalles de otra separación de la que había escuchado por amigos. ¿Cómo puede explicarse este extraño fenómeno? Es menos una cuestión del llamado síndrome de memoria falsa que del principio de *duelo prestado*: las historias que Marianne sustituía por los puntos innombrables en su propia narrativa involucraban a alguien más en aflicción por una pérdida, junto con pequeños detalles acerca de las circunstancias de esa pérdida. Aunque, como muestra Roseman, estas pérdidas no eran suyas, ¿no podemos verlas como herramientas que le permitían a ella vivir el duelo? Lograba cierta comprensión a partir de representaciones ajenas de dolor. Podríamos llamarlo un *diálogo de duelos*.

* * *

Un diálogo de duelos puede tener muchos efectos. Puede permitir a una persona iniciar el proceso de duelo adecuado, y puede proveer el material necesario para representar su pérdida. Como leemos en *Ricardo III* de Shakespeare, «Si la tristeza puede admitir compañía, / Cuenta tus penas de nuevo al ver las mías.» Este proceso de «visualizar» puede arrojar luz sobre otro fenómeno, ya que nos alerta de los efectos activos de la comparación. Encontrar una representación que evoca nuestra propia situación puede iniciar un proceso de duelo, incluso si el *ritmo* de comparación no es siempre apacible. El tiempo que le lleva a un niño hacer un duelo es muy a menudo distinto del de su padre viudo o viuda y puede generar gran amargura. Si el padre sobreviviente se casa otra vez, muchos hijos resienten lo que consideran la rapidez indebida del duelo del adulto.

También puede haber casos donde la proximidad del dolor es sentida como *demasiado* cercana. Martha Wolfenstein discute el duelo bloqueado de una niña adolescente, cuya madre había muerto de un derrame cerebral cuando ella tenía quince años. Después del funeral, fue incapaz de llorar, y sintió alivio al conocer a otra niña que experimentó una reacción similar después de la muerte de su propio padre. Sin embargo, este diálogo de duelos estaba conjugado con un sentimiento de terror. Una noche soñó que su abuelo se acercaba y le decía «Dejemos que nuestras lágrimas se mezclen». Ya sea que estemos de acuerdo o no con Wolfenstein en que esta amenazadora figura representaba al padre, el horror que el sueño despertaba en la hija era claramente incestuoso. Tal vez en este caso la muerte de la madre significaba no sólo la pérdida de uno de sus queridos padres sino también ser dejada sola con el sobreviviente. Manifestar tristeza sólo podía entonces confirmar la nueva y perturbadora cercanía entre el padre y la hija: estar unidos en el dolor significaba, para ella, una forma de estar unidos. Su ansiedad era una señal de peligro por este deseo incestuoso.

Si la comparación de los procesos de duelo puede ser compleja y tener varias capas, ¿qué pasa con esas instancias en que la posibilidad misma de comparación parece estar descartada? El más evidente ejemplo (y quizás el único) de tal barrera en nuestra cultura es el Holocausto. Cuando Sylvia Plath se atrevió a usar imágenes del Holocausto en su poema «Papi», para dramatizar discusiones personales y autobiográficas, la respuesta fue de escándalo y de enojo. Si tomamos en serio el argumento sobre las resonancias entre duelos, esta reacción produce varios problemas: en particular, la marca de prohibición sobre la comparación que marca las representaciones del Holocausto previene la manifestación del patrón del duelo que hemos discutido. A un nivel clínico, éste es un punto crucial. Pensemos en todos esos casos en los cuales una pérdida en la familia no ha sido abiertamente sufrida. ¿Qué consecuencias tendrá esto, podemos preguntarnos, en los hijos? ¿Cómo pueden hacer un duelo si son privados de la posibilidad misma del diálogo entre duelos?

Éste es el problema básico en el estudio clásico del dolor, *Hamlet*. El personaje de Shakespeare ha perdido a su padre, asesinado por su tío Claudio, con quien su madre se casa subsecuentemente. Gertrude es una madre incapaz de hacer un duelo: tan pronto como su esposo ha sido eliminado, le abre sus brazos a otro hombre. No observa ningún período de duelo, no reconoce ni simboliza ninguna pérdida subjetiva. Tan sólo después de la escena en el cementerio, en la que Hamlet se encuentra con Laertes sufriendo ostentosamente por Ofelia, es entonces capaz de acceder a su propio duelo. Laertes hace duelo donde Hamlet no lo ha hecho. Pero una vez que Hamlet lo confronta, el diálogo de duelos bloqueado por Gertrude puede comenzar a desentrañarse.

Esta conexión entre el duelo de una persona y el de otra no está confinado al teatro. Una investigación de Harvard sobre el dolor encontró que la mayoría de las viudas entrevistadas se habían sentido obligadas a ocultar sus lágrimas. Tal como el esposo en agonía habría quizá dicho a su esposa que

no hiciera duelo por él, para ahorrarle el dolor, así la madre afligida tratará de salvar a sus hijos del dolor de la pérdida no mencionando la muerte. Sin embargo, cómo representa la pérdida un padre es crucial para el proceso de duclo: como vemos una y otra vez en la clínica, cuando una pérdida no es simbolizada en una historia familiar, muy a menudo regresa para acechar a la siguiente generación. Muchos de los que investigaron las vidas de los niños de los sobrevivientes del Holocausto afirman que los padres ponían un gran énfasis en que los niños fueran felices y no se confrontara la pérdida. Esto, por supuesto, no es un fenómeno aislado y ocurre muy ampliamente: cuanto más evita el padre comprometerse con las pérdidas en su propia vida, proyectando un ideal de felicidad y confort en sus hijos, más tratarán después estos últimos de revelar la verdad suprimida.

En un caso, un hombre propenso a estados depresivos comenzó a consumir heroína, mientras que al mismo tiempo tenía fantasías de que su madre lo descubría. También imaginaba que cometía una variedad de crímenes espantosos, hasta que finalmente su madre era obligada a reconocer que su hijo era un monstruo. Había crecido aplastado por la imagen ideal que de él tenía su madre: nada de lo que él hacía estaba mal jamás y ningún comportamiento malo era visto como algo negativo. Ella había proyectado en él la imagen glorificada de su propio padre, cuya muerte cuando era niña nunca aceptó debidamente. Crecer en la atmósfera opresiva de la fantasía de alguien más había significado que él buscaba el odio de su madre, como un mínimo signo de autenticidad. Como notaron tanto Winnicott como Lacan, el odio puede ser difícil de soportar pero al menos indica algo *real*. Para el hombre en cuestión, probaría que finalmente había sido reconocido por sí mismo y no por una imagen de fantasía que le había sido impuesta.

Este emerger de la verdad puede tomar muchas formas, yendo de estados depresivos (para mostrar la falsedad de la imagen ideal paterna o materna) hasta ensimismamientos y ficciones. Una escritora describió cómo había descubierto por

casualidad que había tenido un hermano que murió cuando tenía sólo unos cuantos días de nacido, tres años antes de que ella naciera. De súbito, dijo ella, fueron puestos en perspectiva múltiples aspectos de su vida. Tenía una obsesión con los fantasmas y éstos habían figurado repetitivamente en sus fantasías infantiles. También había imaginado durante años que tenía un doble masculino, un pequeño niño cuya imagen conjuraba para dialogar con él. Aunque sus padres nunca le dijeron una palabra sobre su hermano, este secreto no expresado de todas maneras fue transmitido; el silencio absoluto le dio un peso incluso más terrible.

Después de escuchar por casualidad un comentario cuando tenía diez años, comenzó a hacer trabajo de detective, buscando entre documentos familiares y papeles rastros de la existencia del hermano. Algo extraño sucedió cuando finalmente encontró evidencia real y escrita del nacimiento y muerte del hermano: después de unos días del descubrimiento, comenzó a menstruar. Los doctores familiares estaban perplejos ante este raro giro biológico: nunca habían visto a una niña menstruar a tan corta edad. Años después, durante su análisis, ella entendió por qué su cuerpo había reaccionado de esta forma espectacular. Los períodos querían decir, después de todo, que ella era una niña. Al afirmar su feminidad corporal, era como si estuviera apartándose de la sombra del niño muerto que tanto había acechado su pasado.

En este caso es crucial el lugar del conocimiento. Simbolizar una separación o una muerte es una parte necesaria de ser capaz de empezar a pensar en ella. Durante la dictadura en Argentina, madres de hombres y mujeres que habían desaparecido (sin duda para ser torturados y asesinados por los policías y los militares) se reunían los martes en un monumento público a la independencia en una de las plazas principales de Buenos Aires. En silencio, rodeaban el monumento, cada una sosteniendo un pañuelo en el cual estaba inscrito el nombre de su hijo perdido y la fecha del día de su desaparición. Como señaló el psicoanalista Maud Mannoni, insistían en el mínimo

gesto simbólico de que una inscripción marcara a los muertos o a los partidos.

Tales inscripciones son una forma rudimentaria de conocimiento, de indicar una muerte o separación más que esconderla. Sin embargo, a menudo escuchamos en la práctica analítica del peso colocado sobre un niño por una revelación sobre algunos de los padres que les han dicho que guarden para sí mismos: una infidelidad, una inminente separación, un crimen. Tener que guardar el secreto puede hacerlos fieles al padre en cuestión, pero la presión de mantener el secreto puede ser devastadora. Cuando se refiere a cuestiones de enfermedad y muerte, esta presión puede ser igual de aguda. Puede haber una conciencia de una muerte inminente o un conocimiento de la verdadera causa de muerte que no es compartido, o, en otros casos, una exclusión del hecho, como vemos a menudo cuando ha habido un suicidio en una familia.

Geoffrey Gorer advirtió que se había vuelto un lugar común para mediados del siglo veinte esconder los diagnósticos fatales ante el propio paciente. Así como el historiador de la niñez Philippe Ariès encontró una preparación para la muerte en testimonios culturales tempranos, tanto él como Gorer vieron el problema contemporáneo como precisamente esta relación de la muerte con el conocimiento. La cultura tiende a racionalizar estas preguntas inquietantes en distintas formas. En Irán, por ejemplo, algunos consideran que recibir noticias trágicas de una muerte cuando se está solo o lejos de la familia conduce a una forma específica de enfermedad, así que a los iraníes que están fuera a menudo no se les dice de una muerte hasta que regresan a casa meses, o incluso años, más tarde. Esta práctica, sin importar lo común que sea, en ninguna forma aminora los efectos adversos de ser excluido del conocimiento.

La cultura occidental contemporánea resuelve este problema del conocimiento a su propia manera: mientras que los niños eran antes reunidos alrededor de un lecho de muerte, hoy en día escuchamos crecientemente de su alejamiento. Ariès hace notar que hasta el siglo dieciocho ningún retrato de una

escena de lecho de muerte dejaba de incluir niños. Y cada vez que un padre decide que es por el bien de un niño mantenerlo lejos de un funeral, seguramente se manifestará décadas después con un sentimiento de decepción y resentimiento. Esto quiere decir que debemos añadir al argumento de Freud sobre el duelo. La relación del afligido con la persona muerta es una cosa, pero esto será afectado por cómo aquellos alrededor del afligido han respondido a la pérdida. Como humanos, ¿no necesitamos que otros den autenticidad a nuestra pérdidas? ¿Reconocerlas como pérdidas más que pasar ante ellas en silencio? ¿No necesitamos, en otras palabras, un diálogo de duelos?

* * *

¿Por qué son necesarias las manifestaciones públicas? Después de una muerte traumática, necesitamos recibir el mensaje de que algo terrible ha pasado. Si esto parece obvio, piénsese en los muchos casos en que la única respuesta es la negación o la inexpresividad. Por poner un ejemplo significativo, probablemente todos conocemos casos en que un aborto espontáneo es vivido en silencio. Al menos un quince por ciento de embarazos terminan en abortos espontáneos y es claro que en estos casos la sociedad ofrece poco espacio para los duelos. Lo que es una tragedia para la madre y el padre puede ser ignorado o negado por otros, evitando que se nombre el evento como una *pérdida*. Sin embargo, hay una necesidad humana vital de nombrar eventos simbólicamente.

En un caso, después de un aborto espontáneo, una mujer tuvo un sueño en el cual le decían que una tragedia había ocurrido. Todo el sueño se desarrollaba como una representación, como si todos los personajes estuvieran actuando. Le dicen que hay una «cavidad» dentro de ella y los monitores de video en el cuarto en su sueño evocaban aquellos que tenía a su lado en el hospital cuando abortó. Se aprecia un movimiento de la pérdida hacia ser representada, y esta representación se hace pública, se entreteje en una estructura más amplia. La forma

en que una pena privada es transformada en este caso en una especie de representación pública sugiere algo acerca de lo que se trata el arte en sí mismo. ¿Qué lugar, después de todo, tienen la literatura, el teatro, el cine y otras artes visuales y plásticas en la cultura humana? ¿Pudiera estar su misma existencia ligada a la necesidad humana de vivir el duelo? Y si es así, ¿cómo?

En un artículo que desarrolla las ideas de Melanie Klein sobre estética, la analista kleiniana Hanna Segal señala un punto muy simple pero apenas notado acerca de nuestra experiencia con obras de arte. Aunque en cierto nivel podemos creer que nos «identificamos» con el protagonista, también hay un proceso de identificación con el creador, en el sentido de alguien que ha podido hacer algo de una inferida experiencia de pérdida. Como lo plantea Segal, han creado algo «del caos y la destrucción». Leyendo una novela de James Bond, podemos quizá pensar que nos estamos identificando con el glamuroso espía, pero de hecho, tan extraño como parezca, en un nivel más profundo estamos identificándonos con el creador de Bond, Ian Fleming.

Esto puede parecer más bien contrario a la intuición y quizá estemos en desacuerdo con la explicación de Segal, pero en cierto nivel resuena como certero. La clave aquí yace en la importancia de estar expuesto a la manifestación del proceso de duelo de alguien más. Segal argumenta que es a través de «la identificación con el artista» que un duelo fructuoso puede ser alcanzado, implicando quizá una experiencia más transitoria de catarsis que el larguísimo trabajo de duelo descrito por Freud. De cualquier forma, si seguimos su aproximación y vemos todos los trabajos creativos como productos de los mismos mecanismos, el lugar de las artes en nuestra cultura adquiere un nuevo sentido: *como un conjunto de instrumentos que nos ayudan a vivir el duelo*. Las artes existen para permitirnos acceder al dolor y hacen esto mostrando públicamente cómo la creación puede emerger de la turbulencia de una vida humana. En nuestro uso inconsciente de las artes, tenemos que ir fuera de nosotros para volver adentro.

Esto ya era un motivo en la *República* de Platón, donde podemos leer cómo «los poetas gratifican y son indulgentes con el deseo natural de llorar y lamentar al contento de nuestro corazón, el cual en nuestro infortunio privado restringimos por la fuerza.» Cuando los críticos argumentan hoy en día sobre la función social del arte y cómo se ha perdido, no comprenden este punto crucial. La verdadera función social del arte, quizás, es presentar modelos de creación. Y por esto la diversidad de cada acto artístico es tan crucial.

Este hecho por sí solo puede motivarnos a todos a crear para nosotros mismos, incluso si es de manera modesta. Cuando a los niños de hoy se les enseña inteligencia emocional, la idea es ayudarlos a expresar sus emociones en la escuela. Se les enseña un lenguaje para articular lo que están sintiendo y lo que otros están sintiendo. Esta bienintencionada práctica es tristemente equivalente al lavado de cerebro, en el sentido de que impone un lenguaje al individuo y lo obliga a usarlo en lugar de su propia, única forma de expresarse a sí mismo. Aquí las víctimas son los temas de la literatura, el teatro y el arte por una muy precisa razón; éstos no imponen un lenguaje previamente establecido sino que los exponen a una variedad de formas de crear, desde Shakespeare a Picasso, de J. K. Rowling a Tracey Emin. Los niños son así confrontados con la forma en que los individuos han respondido en su forma única a la experiencia de la frustración, la tristeza y la pérdida. Y como hemos visto con la idea del diálogo entre duelos, puede ser este mismo hecho el que los animará a encontrar sus propias soluciones a las dificultades que están enfrentando.

Como observó la psicoanalista Ginette Raimbault, el trabajo de escritores, artistas, poetas y músicos es muy importante para ayudar a sacar a la luz la naturaleza universal de lo que siente una persona en duelo, pero no en el sentido de que todos sentirán lo mismo. Por el contrario, «Lo que nadie puede entender de mi dolor, alguien puede expresarlo en tal forma que yo pueda reconocerme a mí misma en lo que no puedo compartir.»

No podemos encontrar un mejor ejemplo de este diálogo de duelos que en el trabajo de la artista Sophie Calle. Su proyecto *Exquisite Pain* es en un sentido una perfecta ilustración del trabajo de duelo como lo describe Freud. Al llegar al Hotel Imperial en Nueva Delhi para encontrarse con su pareja después de un viaje de noventa y dos días, ella recibe un telegrama informándole que él está en el hospital en Francia. Resulta que su padecimiento menor es una excusa para romper la relación, y Calle se queda en el frío cuarto de hotel sola con su dolor. *Exquisite Pain* se compone de noventa y nueve descripciones distintas de lo que pasó esa noche: el telegrama, su llamada a Francia, su darse cuenta de que había terminado, los detalles del cuarto. Cada descripción repasa los detalles de forma distinta, como si imitara el proceso freudiano de acceder al objeto en todas sus distintas representaciones. Cada descripción es un recuerdo del cual la libido debe apartarse progresivamente.

Pero esto no es todo. Calle acomoda cada una de sus descripciones en el lado izquierdo de la página. En el derecho hay noventa y nueve textos, todos dando respuestas a la pregunta «¿Cuándo has sufrido más?» planteadas tanto a amigos como a extraños. La belleza de la obra está en esta clarificación del proceso de duelo. Cada una de sus propias descripciones está en diálogo con la descripción de alguien más. Es como si Calle necesitara las historias de otras personas para procesar la propia, o incluso para ser capaz de verla *como una historia*. Hacia el final de la serie, empiezan a emerger comentarios sobre sus descripciones, tales como «nada especial», «no demasiado», «es la misma historia» y «una historia ordinaria». Los eventos están perdiendo su carga libidinal, como si la fuerza de su apego estuviera siendo debilitada progresivamente. Ahora sólo aparecen como cualquier otra historia triste que ella podría estar escuchando acerca de alguien más, como la tienda de dulces que discutimos anteriormente que se había convertido sólo en una tienda más entre muchas.

El proyecto de Calle trae a la mente la muy conocida historia budista de una mujer llorando la muerte de su primer y

único hijo. Ella lo lleva envuelto en su vestido y viaja de un lugar a otro buscando un tratamiento para curarlo. En algún momento la recibe un hombre santo y le dice que traiga algunas semillas de mostaza de una casa donde nadie haya muerto. Ella empieza a visitar casas, y a donde quiera que va acaba escuchando historias de muerte y de pérdida. Ninguna casa está exenta. Cuando se da cuenta de que no está sola en su dolor, puede poner al fin el cuerpo de su hijo a descansar.

El trabajo de Calle ilustra el puente entre el modelo privado de duelo descrito por Freud, en el cual las representaciones del ser amado perdido son repasadas hasta agotarse, y la dimensión pública, intersubjetiva que hemos estado discutiendo. ¿Pero qué clase de mecanismo está en juego aquí? ¿Cómo funciona el proceso exactamente? En algunas formas es reminiscente de lo que Freud llamó «identificación histérica». Este tipo de identificación es diferente de otros en tanto no supone un lazo emocional o erótico con la persona con la que nos identificamos. Cuando vemos las identificaciones con la persona muerta que tienen lugar después de una pérdida, éstas están claramente ligadas a nuestra relación con el fallecido. Pero la identificación histérica no depende de un lazo cercano: todo lo que importa es la idea de que compartimos algo con alguien más, que estamos o aspiramos a estar en la misma situación que ellos.

Imaginen una epidemia de tos en un internado. Comienza cuando una niña recibe una carta de su amado, quizá comunicándole el fin de la relación. Su respuesta es un ataque de tos. Pronto, todas las niñas en su salón están tosiendo. Pero no porque tengan particular interés en ella como individuo. Más bien, están interesadas en su relación con el chico, esto es, en su situación. No están apegadas a ella, sino al apego de ella. Sus síntomas indican que ellas están en la misma situación que ella, tanto en el sentido de tener un amor como quizás en el más profundo de estar decepcionadas. El toser forma un puente entre ellas, el cual descansa en la noción de una carencia compartida, un sentimiento común de decepción inconsciente.

Tal vez así sea como funciona el diálogo de duelos. Las demostraciones de dolor públicas, de hecho, no requieren conexión alguna entre aquéllos en duelo y la celebridad o figura pública que ha muerto. Se fundamenta en colocar a uno mismo en la misma situación que otros que han experimentado una pérdida. La relación de la persona en duelo con su pérdida es mediada a través de la relación de otra persona en duelo con su propia pérdida. En esta forma, los analistas dirán, la pérdida se convierte en objeto. Podemos notar cómo el proceso de comparación en este caso no necesariamente ha resultado en nuevos síntomas. El diálogo de duelos no ha empujado a Calle, por ejemplo, a una identificación con sus interlocutores, sino que le ha permitido procesar y trabajar su propio dolor y angustia. Si hay un nuevo síntoma aquí, es quizá la creación del trabajo mismo de *Exquisite Pain*.

* * *

La transacción inconsciente entre personas en duelo puede iluminar uno de los rasgos especiales del libro de Joan Didion, *El año del pensamiento mágico*, en el cual hace una crónica de sus reacciones ante la muerte de su esposo. Más allá de la elegancia de la composición y la gracia de su estilo, el libro documenta un proceso no sólo de sentimientos interiores sino también de creación de las palabras. No es sólo la historia de la muerte de su esposo sino de su búsqueda de palabras para circunscribirla. El libro abre con cuatro líneas en cursivas:

> *La vida cambia rápido.*
> *La vida cambia en el instante.*
> *Te sientas a cenar y la vida que tenías termina.*
> *La cuestión de la autocompasión.*

Aunque cada una de estas líneas se refiere a algo concreto y se desarrolla en el libro mismo, vuelve a aparecer una y otra vez en distintos momentos en el texto, como si las palabras fueran

de alguna forma tanto unidades de sentido como simples marcadores para un punto de ausencia real, no simbolizable. El lector entiende que no son sólo palabras con significado sino *palabras como tal*, elementos materiales, cosas que no expresan ningún sentido, similares a las canciones de cuna repetidas una y otra vez. El hecho de que se impongan ante Didion, en vez de ser cuidadosamente elegidas, reafirma esta función material, brutal del lenguaje humano. Y podemos encontrar este emerger creacionista de palabras en muchos otros momentos de pérdida y tragedia.

Cuando el periodista estadounidense Vincent Sheean estaba en duelo por la muerte de su querido amigo Mahatma Gandhi, describió dos formas distintas en las cuales las palabras pasaban por su cabeza. Una era «la forma ordinaria» de las palabras pronunciadas, «las palabras sonando en el aire interior». Pero la otra era como «una cinta en el corazón — las palabras visibles en la mente», a veces pero no siempre inaudibles. La mayoría de ellas eran de Shakespeare y de la Biblia, y eran arrojadas con una «agonizante brusquedad y un efecto de verdad insoportable cada vez». Sentado en el jardín de rosas no lejos de donde yacía Mahatma, frases como «le llamé a gritos desde las profundidades y él me respondió» se imponían en Sheean con absoluta claridad aunque él no había hecho ningún esfuerzo por conjurarlas.

Esta extraña eflorescencia de palabras es quizás un intento de nombrar lo que es más real, el hoyo que se ha abierto en la vida de esa persona. El lenguaje ordinario, con sus redes de sentido y códigos convencionales no es suficiente: en vez de eso, hay un llamamiento a un diferente registro dentro del lenguaje, palabras sin sentido, frases vacías o incluso insultos repetidos una y otra vez. Lo que muestran con claridad los ejemplos de Didion y Sheean es cómo estas palabras, más que ser elegidas por el escritor, lo eligieron a él; tienen la cualidad de imponerse sobre la persona en duelo, como si las palabras fueran la única barrera separándolo del abismo y por esto llegan sin advertencia, pasando por alto los mecanismos cognitivos

que podríamos suponer que gobiernan nuestros usos regulares del lenguaje.

Este énfasis en la materialidad del lenguaje pucde quizá resonar con nuestras propias experiencias de pérdida. Estamos siendo testigos de cómo las palabras convergen en el punto de lo que es más insoportable para nosotros, y la claridad de estos procesos le da un poder mayor a testimonios literarios como el de Didion. No sólo nos dicen cómo fue, sino que realmente muestran cómo están funcionando las palabras, como si escenificaran este aspecto del dolor ante nuestros propios ojos. Nos muestran no sólo una pérdida sino cómo algo puede ser creado a partir de una pérdida.

En contraste con los testimonios de Calle y de Didion, el duelo no siempre desemboca en la creación de palabras, narrativas u obras de arte, sino en nuevos síntomas en nuestros propios cuerpos, como vemos en el fenómeno de las reacciones de aniversarios. Freud se percató de esto cuando trabajó con su paciente Elizabeth von R, describiéndolo en su *Estudios de la histeria*. «Esta dama», escribió, «celebraba festivales anuales conmemorativos en el período de sus varias catástrofes, y en esas ocasiones sus vívidas reproducciones visuales y expresiones de sentimientos se mantenían precisas hasta la fecha.» Lloraba intensamente en el aniversario de la muerte de su esposo, sin ninguna conciencia real de la fecha en cuestión.

George Pollock reporta el caso de una joven mujer cuyo padre murió súbitamente cuando ella tenía trece años. Describía una depresión diaria que comenzaba a las 5:30 p. m., cuando su esposo regresaba del trabajo. Los sentimientos emergían en el momento en que ella escuchaba la llave girando en la cerradura. En su análisis, se dio cuenta de que de niña esperaba con ansias a que su padre regresara a casa cada día. Aunque ella aparentemente negaba su muerte, sus depresiones de la tarde ocupaban el lugar del duelo. En otro caso, la depresión de un hombre aparecía con gran intensidad en las tardes de los martes, el día de la muerte de su madre cuando él tenía

catorce años. Tales reacciones de aniversario son sorprendentemente comunes, sin embargo la mayoría de las veces pasan inadvertidas ya que la persona misma no es consciente de la conexión y el médico puede no estar alerta a los procesos inconscientes que están en juego.

Cuando posteriores analistas investigaron estas reacciones de aniversario, descubrieron que ocurren especialmente en casos de enfermedad física. Síntomas corporales que van de lo leve a lo grave emergían en el aniversario de una fecha importante, usualmente ligada al luto o a la separación. En uno de los primeros estudios a gran escala en hospitales en Estados Unidos se encontró que las fechas de hospitalización de adultos coincidían notoriamente con aniversarios de pérdidas en la niñez. Después de la pérdida de su propia madre, Pollock estuvo fascinado con estas formas inconscientes de cronometraje. La aparición de síntomas de aniversario indicaban que el trabajo de duelo no había sido exitoso, así que este fenómeno puntual, residual, permanecía.

Cuando el escritor Gógol tenía dieciséis años, su padre enfermó y murió dos años después a la edad de cuarenta y tres años. Al escuchar la noticia, él le escribió a su madre: «Verdad que al principio estaba terriblemente impactado por la noticia; sin embargo, no dejé que nadie supiera que estaba triste. Pero cuando estaba solo, me abandonaba a todo el poder de la loca desesperación. Incluso quería atentar contra mi propia vida». Esto es exactamente lo que hizo Gógol más de veinte años después, cuando cometió suicidio por inanición a la edad de cuarenta y tres años. Poco antes de morir, dijo que su padre había muerto a la misma edad y «de la misma enfermedad».

El trabajo de los analistas sobre las reacciones de aniversario se apoya en investigaciones antropológicas. Cuando Geoffrey Gorer estaba estudiando la erosión de rituales de duelo en sociedades industriales, observó cómo esta ausencia podía tener efectos en la misma carne. Se descubrió por muchos estudios que los síntomas físicos en el afligido son mucho más frecuentes en aquellas regiones geográficas donde los rituales de duelo son

menos prevalentes. Cuanto más grande era la elaboración simbólica y social de la muerte, más se entretejía el dolor de la persona en duelo en la comunidad. Los síntomas físicos y la somatización ocurrían cuando el duelo era bloqueado o infructuoso.

Las reacciones de aniversario, mostró Pollock, no sólo emergían cuando la persona alcanzaba la edad del fallecido, sino también cuando alcanzaban la edad de una tercera parte ligada al fallecido. Pollock observó que en casos en que la muerte del padre ocurría antes que la de la madre, los síntomas de aniversario a menudo emergían al alcanzar la edad que tenía la madre cuando el padre murió. También podía ser que, la persona cayera enferma cuando su propio hijo alcanzara la edad que ellos tenían cuando su padre o madre murió o se separó de ellos. Esto es algo que vemos a menudo en la práctica analítica: alguien se deprime fuertemente en la vida adulta, sin embargo no parece haber ocurrido nada muy relevante en su pasado reciente. Conforme obtenemos mayor información, descubrimos que la depresión ha sido precipitada por el cumpleaños de uno de sus hijos, que ahora ha alcanzado la edad que esa persona tenía cuando experimentó una pérdida o tragedia en su propia niñez.

Tales formas de cronometraje son muy comunes, y no usan solamente fechas sino muchos otros marcadores para referenciar el pasado. Siempre que la actriz Billie Whitelaw escuchaba la canción popular *You are my sunshine,* era abrumada por una tristeza inexplicable. El sentimiento la devoraba pero ella simplemente no podía entender por qué, hasta que, unos treinta años después, su madre mencionó que ella lloraba la muerte de su padre mientras escuchaba esta grabación, ya que le recordaba su partida. Después de saber esto sobre su madre, Whitelaw ya no sentía su tristeza. Una conexión de recuerdos había tomado el lugar de esta reacción de aniversario.

Pollock consideraba que ésta era una de las metas del psicoanálisis: permitir que los recuerdos tomen el lugar de las reacciones de aniversario. Pero también sentía que ciertas pérdidas nunca tendrían un duelo adecuado, tales como la

muerte de un hijo para su madre. Esto origina varias preguntas acerca del aparente «cierre» del proceso de duelo. La prevalencia documentada de los síntomas de aniversario sugiere que de hecho la mayoría de la gente afligida no ha «superado» su pérdida. Registros de cirugías de medicina general revelan que muchos pacientes regresan exactamente la misma semana o mes que su visita anterior, incluso si estos viajes están espaciados por un cierto número de años. Más que acceder a sus recuerdos, el cuerpo los conmemora.

* * *

Estos problemas son a menudo oscurecidos por panoramas superficiales del proceso de duelo. Incontables libros de texto nos dicen qué esperar después de la experiencia de una pérdida. Primero, una reacción de aturdimiento y una sensación de parálisis. Después, una negación de los hechos, seguida de un período de enojo. El enojo puede después metamorfosearse en un tiempo de pensamiento mágico, cuando esperamos reencontrarnos con la persona amada. Y esto puede ser seguido de una temporada depresiva y finalmente una gradual aceptación de la pérdida. Aunque estas descripciones superficiales pueden ser informativas, nos dicen poco sobre los mecanismos involucrados y, lo que es más importante, no nos alertan respecto a fenómenos como las reacciones de aniversario que hemos discutido aquí. Con el propósito de entender mejor la psicología del duelo, necesitamos movernos más allá de las meras descripciones de comportamiento y continuar explorando los cambios en la vída mental inconsciente que tal vez tengan lugar durante este período doloroso y difícil.

La primera pregunta que ha de formularse es, ¿qué necesita lograr el duelo? ¿Debemos establecer algún parámetro o sólo aceptar que será diferente para distintas personas? La frecuencia de duelos bloqueados y detenidos significa que no podemos rehuir estas preguntas. Si tan a menudo el duelo va mal, estamos obligados a preguntar qué necesitaría para ir bien.

Muchas personas permanecen atrapadas a lo largo de sus vidas en duelos que nunca terminan. El trabajo de duelo, observa Freud, pudiera parecer que de hecho prolonga la existencia de la persona que hemos perdido. Ya que el proceso mental de traer recuerdos y esperanzas ligadas a la persona que hemos perdido continúa, ¿cómo sabe cuándo detenerse?

Si moverse a través de todos estos detalles, recuerdos y expectativas prolonga la existencia del ser amado perdido, podemos pensar quizá cómo puede ser reconciliado esto con la idea de que el proceso resulte en una separación, en un distanciamiento. ¿Tiene que ocurrir algo más? ¿Y hay un momento en el proceso en que la existencia del objeto por el que se hace duelo se desliza hacia la no-existencia? La formulación de Freud parece implicar que habrá un momento en que todos los aspectos de nuestro apego serán revisados y confrontados con un juicio rotundo de la no-existencia. Sugiere que, más allá del «trabajo» de duelo descrita por Freud, algo debe pasarle *a* este trabajo.

Los escritores analíticos han estado divididos en esta cuestión: «el duelo es para toda la vida», dijo la psicoanalista Margaret Little, y aunque una clínica con la agudeza de Helene Deutsch pudiera hablar de una necesidad de duelo, más adelante fue escéptica sobre ninguna terminación de procesos interiores. Freud, de la misma forma, tuvo cuidado en señalar cómo una pérdida no podía nunca ser por completo compensada. En una carta de 1929 a Binswanger, escribió:

> Nunca encontraremos un sustituto [después de una pérdida]. No importa lo que quizá llene ese vacío, incluso si es llenado completamente, a pesar de eso permanece algo más. Y de hecho, así es como debe ser, es la única forma de perpetuar ese amor al cual no queremos renunciar.

En palabras de Electra, «El dolor nunca olvida.»

¿Pero por qué el duelo debiera implicar olvidar? Después de la muerte de Albert, fue famoso el hecho de que la reina

Victoria mantuvo el estudio de su esposo exactamente como había sido cuando estuvo vivo, prohibiendo el cambio de cualquier detalle. Cada día se cambiaba su ropa de cama y sus prendas se sacaban, y se le preparaba el agua para afeitarse. Conservamos los recordatorios, los objetos y las posesiones de los muertos para recordar, para no permitirnos olvidar. Olvidar, de hecho, es a menudo considerado inapropiado. Hablando de la muerte de su esposo, John Maynard Keynes, la bailarina rusa Lydia Lopokova dijo que había usado la piyama de él durante años para mantenerlo cerca de ella. Sin embargo tiempo después pudo decir: «Cuando murió sufrí mucho. Pensé que no podría vivir sin él. Sin embargo, ahora no pienso nunca en él».

El cliché de que las pérdidas deben ser trabajadas hasta que podamos ir más allá de ellas sugiere que el duelo es algo que puede ser realizado y dejado. Somos tan a menudo incitados a «superar» una pérdida, y sin embargo la gente en duelo y aquéllos que han experimentado pérdidas trágicas saben muy bien que es menos una cuestión de recuperarse de una pérdida y seguir adelante, que de encontrar un camino para hacer que esa pérdida sea parte de la vida. Vivir con la pérdida es lo que importa, y los escritores y artistas nos muestran muchas formas en las cuales eso puede ser logrado. ¿Pero cuáles son sus condiciones previas? ¿Qué necesita suceder para que un duelo sea capaz de producirse?

Hemos enfatizado el papel de otras personas en el duelo. Cómo haya reaccionado alguien más ante una pérdida será crucial para la forma en que nosotros, en su momento, lidiemos con nuestras pérdidas. ¿Pero hasta dónde puede llegar esta transacción inconsciente? Si puede iniciar un duelo en muchos casos, no es suficiente para que se mantenga: el impulso debe tener otros recursos, y durante el duelo es necesario que sucedan varias cosas que trasciendan a nuestra conciencia. Esto levanta preguntas cruciales: ¿Cuáles son los procesos inconscientes que caracterizan el trabajo de duelo? Y una vez que un duelo comienza, ¿puede realmente terminar?

Los clínicos que trabajan con los afligidos y con aquéllos que han sufrido separaciones difíciles han notado un fenómeno peculiar. Un duelo es a menudo señalado por sueños que, a diferencia de otros, no requieren de interpretación. Son más bien indicaciones de en dónde se encuentra la persona en duelo dentro del proceso, una suerte de mapa de su situación. Y entre estos sueños emerge con frecuencia un tema especial: puertas, arcos, escenarios y muchos otros rasgos que sirven para enmarcar un espacio.

Sin embargo, los psicoanalistas no aceptan que haya ningún símbolo fijo del sueño. Una serpiente en el sueño de una persona puede evocar un falo, pero en el sueño de otra puede estar ligada a una escena de la niñez que involucrara una serpiente real, tanto como pudiera representar a alguien en el círculo familiar o amistoso de esa persona. Lo que representa una imagen dependerá de la historia particular de cada individuo y del contexto de cada sueño. Un marco bien puede estar ligado a esta particularidad, pero su aparición en dichos sueños sí

indica algo muy elemental, independientemente de cualquier simbolismo: que el espacio está dividido y que un espacio se convierte ahora en objeto de particular atención. ¿Qué nos puede decir esto sobre el duelo?

La explicación de Freud sobre el proceso de duelo involucra, como hemos visto, a la idea del agotamiento de representaciones. Las representaciones del objeto perdido son traídas una y otra vez a una dolorosa atención y los recuerdos y esperanzas ligadas son confrontados con el juicio de que el objeto ya no existe. Al tiempo que continúa este proceso, el trabajo de duelo gradualmente se agotará a sí mismo. ¿Pero cómo puede distinguirse este proceso de uno en el cual el sujeto permanece acosado por las representaciones? ¿Qué, después de todo, detendrá el poco sistemático proceso descrito por Freud de continuar para siempre? ¿En qué punto el ciclo se agota a sí mismo, si se agota en verdad? Aquí es donde el tema del marco se vuelve especialmente interesante.

Un marco divide el espacio. Y, en un sentido muy preciso, dirige la atención a lo que sea que esté dentro de sus límites. Imaginemos mirar una puesta de sol y disfrutar de su belleza. Ahora, imaginemos que se coloca un marco alrededor de la imagen de la puesta de sol. Esto nos recordará que lo que estamos viendo es una imagen, una representación, tal vez una que la cultura nos ha enseñado que es hermosa. Podemos habernos perdido en la belleza de la escena, pero el marco nos dice «Esto es una representación; está condicionada.» En otras palabras, un marco llama la atención hacia la naturaleza artificial de lo que vemos.

Los humoristas del siglo dieciocho profundizaron en este tipo de condicionamiento, burlándose de cómo la gente estaba siendo educada para ver ciertas escenas en exteriores como «naturaleza». Jane Austen evoca esta artificialidad con gran astucia en *Northanger Abbey*, cuando escuchamos que Catherine Morland ha desestimado su vista de la ciudad de Bath desde Beechen Cliff al considerarla «indigna de formar parte de un paisaje». La misma idea de «paisaje» era forjada por la cultura, no por la

naturaleza. Cuando adquirimos conciencia de esta forma de enmarcar, la imagen ha sido llevada a otro nivel: ahora habita un espacio diferente, el espacio de los signos, un espacio de representación. Ya no es sólo un objeto —la puesta de sol—, sino la representación de ese objeto. Está situado en otro registro.

Podemos ver esto en las muy particulares formas en que los retratos del Renacimiento introdujeron los marcos. Muchos de ellos incluyen un marco dentro de la pintura misma, usando columnas de piedra o la pared de un balcón como en la *Mona Lisa*, o creando mediante el mismo escenario de fondo. El crítico ruso Boris Uspensky señaló cómo en este caso los marcos y los fondos tienen la misma función: indican que lo que estamos viendo tiene lugar en un escenario artificial, en un espacio simbólico, de manera opuesta a uno real. Los fondos eran pintados de acuerdo con un sistema artístico que difería de aquél usado en el resto de la pintura. Mientras que la figura principal era pintada usando ciertos códigos de tamaño y escala, el fondo representaba paisajes usando un sistema alternativo, que a menudo era inexistente en el mundo real. Montañas, castillos y otros elementos eran situados en un espacio imposible, contrastando con el realismo y el detalle de la figura humana. La misma lógica de contrastes podía ser aplicada a la introducción de los personajes estereotípicos del reparto en el teatro: éstos significaban un elemento simbólico e irreal al enfatizar sus propios convencionalismos. El creciente convencionalismo de una puesta en escena, de un personaje, de un marco o de un fondo encarna, por así decir, marcos dentro del marco, mostrándonos cómo estamos en un espacio diferente. Atraen la atención al registro de la artificialidad.

¿No proporciona esto una clave para entender qué necesita pasar para evitar que el proceso de duelo continúe por siempre? En el análisis de Freud, después de todo, ¿qué nos indica que no estamos ya perseguidos por la persona que hemos perdido? El psicoanalista austríaco Franz Kaltenbeck ha sugerido que tal vez todas las representaciones del objeto perdido deben estar reunidas en un conjunto: deben pasar de ser

representadas a ser *representaciones*. Ya no es una cuestión de la imagen que pensamos que vemos en la calle, el tono de voz que pensamos escuchar en un salón lleno de gente, la presencia que esperamos momentáneamente cuando el teléfono o el timbre suenan. Más bien, llegamos a dar a ciertas representaciones el valor de representar todas estas otras.

En el famoso ejemplo, el gusto de Marcel Proust de una magdalena mojada en el té o la vista del pavimento agrietado en Venecia actuaban como conductos de abrumadores secuencias de sentimientos, ideas y emociones ligadas al ser amado perdido. Los pequeños detalles a los que Proust daba tanta importancia se habían vuelto simbólicos de la memoria y la pérdida, pero, ¿qué pasaría si todo en esta realidad tuviera este estatus, si cada pavimento fuera agrietado? Como dijo un hombre melancólico, estaba aterrorizado de que «el pasado volviera en cualquier momento», atacándolo «como un estado de la mente o incluso del cuerpo y trayendo consigo dolor, miedo e irremediable ira.»

Estar a merced del pasado tan absolutamente es insoportable, y así, si el trabajo de duelo debe llevarse a cabo, ciertos detalles precisos deben ser seleccionados, confiriéndoles un poder de elección: se convierten en símbolos, representando otras cadenas de pensamiento y sentimiento, significándolos o tomando su lugar. Esto indica un cambio de niveles: es la diferencia entre ser perseguido por cada aspecto de la realidad y haber encontrado formas de representar esa realidad, vaciándola, transformándola: convirtiéndola, por así decirlo, en una representación. Como lo dijo el mismo hombre melancólico, «quiero poner el pasado en el pasado, pero no olvidarlo. Sólo no quiero ser atrapado por el pasado.»

La psicoanalista británica Ella Sharpe notó algo similar en su trabajo clínico. Observó cómo siempre era un momento significativo cuando un paciente afectado por un problema particular era capaz de representar su problema como algo separado de sí mismo. Un drogadicto o un fetichista, por ejemplo, podían hablar de su síntoma por horas, pero el momento en el que

este síntoma aparecía como un elemento en sus sueños, su estatus había cambiado. Ya no era simplemente una representación, un tema de su charla cotidiana, sino que ahora había cambiado de nivel: había un nuevo enfoque en su cualidad *como representación*. En nuestros términos, había pasado de ser una representación a ser la representación de una representación.

Un marco, en el sentido de un límite, una ventana o un arco, por ejemplo, permite a lo que se ve ser situado como una representación. Y esto es evocado por la ubicuidad del tema del escenario en los sueños de la gente afligida. Esto enfoca una vez más nuestra atención en la artificialidad de lo que está siendo mostrado, su cualidad de representación y no de escena natural. Esta acentuación en el carácter simbólico, artificial de una acción o escena marca muy a menudo un punto de progreso en el largo y difícil proceso del duelo; al igual que la transformación de la puesta de sol en una puesta de sol enmarcada, evidencia que otro nivel de simbolización ha sido alcanzado, un espacio diferente. La pérdida está siendo ahora inscrita en un espacio simbólico.

* * *

El duelo, por lo tanto, involucra un cierto *volver artificial*. ¿No es éste, de hecho, el principio mismo detrás de la idea de un monumento? Cuando tiene lugar una terrible tragedia, rara vez sucede que el sitio sea simplemente dejado intacto. Las casas donde Jeffrey Dahmer o los West llevaron a cabo sus asesinatos, por ejemplo, no son dejadas para que funjan como memoriales. Más bien, para poder convertirse en memoriales, deben ser cambiadas: ya sea por demolición total y después erigir una nueva estructura, o a través de alguna alteración o intervención. Lo que importa es el hecho de que algo artificial tenga lugar, algún acto que marque el lugar. Este hacer artificial es tal vez la forma más simple de lo que es un monumento. El espacio no puede permanecer igual a como era antes del momento de la tragedia y la pérdida.

Este énfasis en lo artificial puede quizá resolver el acertijo que tanto ha intrigado a los antropólogos y a los historiadores. Muchas culturas tienen rituales de duelo que involucran la revocación de convenciones establecidas. Los hombres, por ejemplo, deben vestir como mujeres y viceversa, o el orden de los platos servidos en un banquete es modificado, o las jerarquías sociales se invierten temporalmente para que los esclavos se vuelvan amos. Estas prácticas diversas han generado todo tipo de interpretaciones, que por lo general intentan encontrar simbolismos en los cambios. El hombre vestido de mujer significa que es feminizado, el trabajador convirtiéndose en jefe por un día implica la satisfacción de un deseo, el orden invertido en el banquete significa que el mundo ha sido volteado de cabeza por una muerte. Mientras que algunas de estas explicaciones pueden tener valor, ¿no olvidan algo fundamental? ¿No olvidan exactamente lo que es enfocado por la idea del marco?

Al invertir las convenciones establecidas, estas prácticas iluminan la naturaleza simbólica, artificial, de la realidad social. Los roles de género, las jerarquías sociales y las costumbres alimenticias pueden ser todas invertidas precisamente porque son convenciones simbólicas. Lo que este aspecto del rito de duelo hace es dirigir la atención *a la dimensión simbólica*. Ésta ha sido afectada profundamente por la desaparición de un miembro del grupo, así que ahora todas las costumbres y convenciones del grupo deben mostrar estar perturbadas. En algunos rituales, después de narrar la vida del fallecido, las vidas de todos los relacionados con él son relatadas, después aquéllas de los ancestros, aliados, y después, por extensión, la historia entera de la aldea y de las aldeas vecinas. Así la muerte se integra no sólo en la historia local de los familiares cercanos sino en la totalidad del mundo simbólico de la comunidad.

Más allá del significado de las prácticas individuales en este caso, los cambios muestran una movilización de la estructura socio-simbólica misma en respuesta al hueco abierto por la pérdida. Después de una muerte, no es sólo el fallecido quien ha sufrido un cambio, sino las palabras, la comida, las viviendas

y todas las actividades de una comunidad pueden volverse sujetas a prohibición y cambios. Todo se ve afectado, tal como Melanie Klein intuyó cuando hablaba de la necesidad de recrear *el todo* del mundo interior propio con cada pérdida. Pero donde Klein vio esto como una señal de que el mundo *interior* debía ser re-creado, de hecho es la totalidad del mundo *simbólico* de la convención el que debe ser remodelado.

Este énfasis en lo simbólico es iluminado por el artista Thomas Demand, quien toma fotografías de escenas que ha reconstruido mediante meticulosos modelos de cartón de tamaño natural. Demand elige a menudo un lugar ligado a la pérdida o al dolor, algún trauma o momento de oportunidad perdida que no puede ser simbolizado con facilidad, y después lo reconstruye por completo en una forma completamente artificial antes de fotografiarlo. Sus temas van de la sede de la Stasi, a un corredor que lleve al departamento de Jeffrey Dahmer, al búnker donde tuvo lugar un intento fallido de asesinar a Hitler. Los críticos del trabajo de Demand se quejan de que este ejercicio es inútil: ¿por qué no podía haber fotografiado el espacio original? A primera vista, después de todo, se ven idénticos a su fuente. Esta visión omite el punto crucial: confrontados con la naturaleza no-simbolizable del crimen o tragedia, la dimensión simbólica misma debe ser movilizada, y por lo tanto el énfasis yace en el registro de lo artificial, siguiendo el mismo principio que las inversiones encontradas en los rituales tribales. Demand muestra cómo lo artificial tiene una función vital. Incluso si el espacio parece el mismo, no lo es, porque ha sido creado artificialmente.

Es interesante notar aquí cómo, para disgusto de aquellos antropólogos que desean encontrar un ideal de naturaleza en las personas que estudian, el duelo y los rituales de entierro, aun cuando son observados, son con frecuencia motivo de queja por los mismos participantes. «Es todo tan artificial, tan inútil», se quejarán quizá los habitantes de una remota aldea. Donde la mirada occidental desea encontrar una comunidad en total paz consigo misma, funcionando sin problemas y sin

rastro de la alienación presente en nuestra cultura, los hechos lo desmienten. En cambio, encontramos el mismo acento en lo artificial que, a pesar de ser molesto para aquéllos involucrados, es necesario para que el duelo pueda operar. Incluso en la época victoriana, cuando la manifestación externa del duelo era tan esencial, no escaseaban las burlas respecto a los rituales existentes y las cadenas de tiendas que se especializaban en el último traje de luto eran sujeto de constante sátira.

Este énfasis en lo artificial encuentra un eco más en la forma en que empezamos a usar el lenguaje. Al igual que las costumbres culturales relacionadas con los hábitos alimenticios, el género y los roles sociales, el lenguaje en sí mismo es gobernado por la convención. Las palabras no tienen un vínculo natural, esencial con aquello a lo que se refieren, sino que aprendemos a usarlas según los patrones convencionales. Es un momento significativo en el aprendizaje del lenguaje cuando los niños registran este hecho básico: que hay una relación arbitraria entre las palabras y las cosas. Los niños, quizá, se mueven apropiadamente hacia el lenguaje no cuando usan palabras para nombrar cosas, sino cuando las palabras comienzan a perder su conexión con las cosas y con el contexto de su primer uso.

Señalar al objeto en forma de media luna en el cielo y decir «luna» no indica que un niño pueda hablar, ni tampoco señalar un segmento de naranja en nuestro plato y usar la misma palabra. Más bien, el lenguaje está funcionando cuando después el niño puede desplazar su uso a otros contextos menos relacionados. Las palabras están funcionando de manera autónoma, más y más lejos de sus referencias originales. Esto significa que la dimensión simbólica, artificial del lenguaje es establecida no cuando el niño señala a un perro y dice «guau», sino cuando dice «guau» señalando a un gato. Esto indica la entrada a un espacio nuevo, simbólico. El niño ha entendido que es la convención la que gobierna el uso de las palabras.

Esto es exactamente lo que vemos en fobias de la infancia. Un perro o un caballo de súbito se convierten en objeto de

miedo, y al tiempo que se traza su origen resulta que el animal no viene del ambiente «natural» del niño sino del mundo artificial de los libros de cuentos. En otras palabras, han elegido un animal rico en densidad simbólica. Estos animales comienzan entonces a hacer cosas que ningún animal real puede hacer: imparten justicia, hacen amenazas, regañan y a veces recompensan. Al cambiar constantemente su función, se distancian de los animales reales y se privilegian como signos, lejos de sus referentes originales. Ningún perro real o caballo podría hacer lo que ahora hacen estas creaciones fóbicas. Y a menudo el niño se asegurará de que sea transmitida la naturaleza artificial de estas criaturas. Después de dibujar una jirafa, el niño fóbico de cinco años sobre quien Freud escribió, el pequeño Hans, arrugó el dibujo y anunció a la nueva bestia como «jirafa arrugada». No encontrada en ninguna reserva natural, la «jirafa arrugada» sólo podía ser creada por convenciones simbólicas, por palabras, y la producción de Hans enfatiza precisamente esta dimensión simbólica, artificial.

¿Por qué tales entidades simbólicas debieran aparecer en la fobia? Hans fue confrontado con una situación problemática. Nació una hermana pequeña y él había empezado a experimentar sus primeras erecciones. Estos elementos pusieron su mundo de cabeza y su fobia era un intento de recalcularlo, de reorganizar todo. El caballo del que tenía miedo era como el superhéroe que llega en el momento crucial para salvar a mortales ordinarios del crimen o la amenaza. Pero su ayuda a Hans no consistía en llevarse a sus enemigos, sino en reordenar su mundo diario. El miedo al caballo determinaba adónde le era permitido ir o no, lo que le era permitido hacer o no. Al tiempo que su fobia se desarrollaba, cada elemento de su mundo se volvía vinculado a ella en una u otra forma.

Hay un curioso eco del trabajo de duelo aquí. Tal como una fobia seria gradualmente involucra cada aspecto de la propia realidad, igualmente el duelo se mueve por todos los elementos que constituyen nuestro mundo. La fobia involucra el trabajo de reorganizar elementos, de situar una nueva configuración

simbólica que responde al surgimiento de algo difícil de procesar. Lo que vemos aquí es un mecanismo básico que es puesto en acción cuando experimentamos una pérdida. Hay una apelación a la dimensión simbólica de resolver la situación. De ahí el énfasis en la artificialidad y la representación que hemos notado tanto en los ritos de duelo como en la fobia. Tal como en una fobia vemos una acentuación de las propiedades de una representación *como una representación* (la jirafa arrugada del pequeño Hans), igual vemos en el duelo un énfasis o realce de las cualidades semióticas de una representación (el marco, el escenario). Esto señala un cambio de la representación de algo llamado realidad (aquélla del objeto amado) a una representación de una representación de esa realidad. Ahora habita un espacio simbólico.

Esto es exactamente lo que encontramos en la sección del ensayo de Freud, *La interpretación de los sueños*, donde aborda el absurdo y la contradicción. ¿Por qué, se pregunta Freud, algunos sueños parecen completamente absurdos, pasando por alto todas las normas del sentido y el significado? Tales sueños involucran una combinación de elementos o situaciones que nunca podrían ser encontrados juntos en la realidad. Crean nada menos que híbridos artificiales, pero más que sólo buscar un simbolismo escondido debajo de estas extrañas invenciones, ¿por qué no verlas como emblemas de la artificialidad misma? Al señalar su propia artificialidad, nos muestran que algo no puede ser pensado o simbolizado. Y es significativo que casi todos los ejemplos que da Freud de sueños absurdos tienen lugar en el contexto de la aflicción y la muerte. El más famoso de ellos se refiere a un padre muerto que no sabe que está muerto. La imposibilidad de procesar la muerte del padre es transformada a lo absurdo de la premisa del sueño.

Vemos algo de esta imposibilidad de pensar y simbolizar en muchas formas de creación artística. Para tomar un ejemplo reciente, el artista turco Kutlug Ataman es bien conocido por su interés en las historias cotidianas de la gente en comunidades marginales o excluidas. En *Twelve*, un trabajo mostrado en

Tate, filma a seis miembros de un pequeño pueblo en el sureste de Turquía que hablan de sus vidas y sus creencias en la reencarnación. El detalle de estas historias nos permite acceder a este mundo cerrado, ajeno. Pero en *Kuba*, una instalación hecha para Art Angel en Londres, el trabajo consiste en una instalación de alrededor de cien monitores de video, cada uno pasando una larga entrevista filmada con los distintos miembros de una comunidad rural. Al tiempo que nos dejamos llevar por las historias individuales y sus narrativas, nos damos cuenta de la imposibilidad de asimilarlas todas. No pueden ser totalmente abarcadas, excepto de una forma fragmentaria, una por una. Aunque el trabajo versa sobre las representaciones de las vidas particulares, únicas, de cada uno de los entrevistados, también lo hace sobre cómo han sido reunidas en un conjunto, y es este acto mismo el que confiere un sentido de imposibilidad. Simplemente no pueden ser tomadas, digeridas, abarcadas todas a la vez. Y sin embargo, al mismo tiempo, el trabajo mismo es sólo esto: la colección de todas las historias.

Vemos un proceso similar en el trabajo de W. G. Sebald, el cuál ha sido descrito por un psiquiatra como «anti antidepresivo». Los libros de Sebald se enfocan en apariencia en detalles al azar, contingentes, tales como una fotografía vieja que él encuentra o una pared de piedra con la que se topa, y entonces comienza a explorar sus historias. Al tiempo que lo hace, eligiendo figuras históricas más pequeñas que poderosas como sus guías, trae a escena no simplemente la vida individual detrás de la foto o la pared de piedra, sino, de manera más fundamental, la imposibilidad de abarcar todas las vidas detrás de todos esos detalles que conforman la cultura humana. Si una pared de piedra puede conducir a una historia real de pérdida y ausencia, imaginen qué pasaría si comenzáramos a pensar en cada pared de piedra de la misma forma. La civilización humana se convertiría entonces en un inmenso hoyo, en un abismo que los escritos de Sebald evocan para nosotros. Es exactamente este hoyo impensable el que su trabajo circunscribe.

* * *

El segundo elemento que muestra que el proceso de duelo está en camino también es encontrado en los sueños. A menudo pasa que una persona en duelo sueña con matar a la persona misma cuya muerte está sufriendo. Esto puede ser aterrador y confuso para el que sueña. ¿Por qué razón soñaría con matar a la persona que ama? El pánico que esto causa a veces incluso los estimula a buscar un analista o terapeuta. ¿Qué está siendo representado aquí? ¿Es un deseo reprimido del que sueña? ¿O algo más?

En la película *Maratón de la muerte*, Dustin Hoffman actúa como un joven graduado de historia atrapado en un complot nazi para contrabandear diamantes muchos años después de la Segunda Guerra Mundial. Laurence Olivier actúa como el dentista diabólico que lo tortura para averiguar si es seguro tomar las joyas de una caja de seguridad bancaria. En el transcurso de todo esto, nos enteramos de que el padre de Hoffman fue una víctima de la cacería de brujas anti-comunista de McCarthy y se suicidó. En el cajón de su escritorio, Hoffman guarda la pistola que su padre usó para matarse a sí mismo, y al espectador se le recuerda continuamente que el hijo no ha podido vivir el duelo por su padre muerto de manera adecuada.

Después de la escena final en la cual Hoffman y Olivier pelean, el dentista nazi es asesinado y sólo entonces puede Hoffman tomar la pistola de su padre y tirarla. La secuencia sugiere que sólo cuando ha matado al padre, encarnado en el anciano Olivier, puede realmente comenzar a apartarse del fantasma de su propio padre. En un sentido, él ha matado al muerto para así permitir que comience un verdadero duelo.

Freud pensaba que el trabajo de duelo involucraba una declaración de que el objeto perdido está muerto. En una carta a Ernest Jones, notó que el trabajo de duelo involucra «llevar el reconocimiento del principio de realidad a todos los puntos de la libido; uno tiene entonces la elección de morir uno mismo

o de reconocer la muerte de la persona amada, lo cual de nuevo se acerca mucho a tu expresión de que uno mata a esta persona». Si Klein creía que el duelo se trataba de demostrar que nosotros *no* hemos matado al muerto, para Freud era precisamente matar simbólicamente al muerto lo que permite que un duelo tenga lugar.

¿Pero por qué la necesidad de matar a los muertos? Si tomamos a Freud en serio (en cuanto a que nosotros siempre le reprochamos al que hemos perdido por haberse ido) podríamos tener una muy buena razón para desearles la muerte. Nuestra ira contra ellos adoptará la forma de un deseo de muerte que demanda una representación. Necesitamos dejar que esto sea expresado antes de que podamos mitigar nuestra relación con la persona muerta. ¿Pero es ésta en verdad la explicación más convincente?

* * *

El duelo es mucho más que una muerte biológica real. También se trata de dejar a alguien descansar simbólicamente. Cuando alguien muere, a menudo nos comportamos como si no estuviera completamente muerto. Hablamos en susurros alrededor de un ataúd, y somos cuidadosos de no calumniar a los muertos con comentarios malévolos o irrespetuosos. Los rituales de entierro estudiados por antropólogos muestran la misma precaución: cada medida debe ser tomada para asegurar que los muertos no regresen para tomar venganza contra nosotros. Tapas pesadas de ataúdes o piedras atadas al cuerpo, romper los huesos de sus piernas para que se mantengan inmóviles, encantamientos y amuletos para refrenar sus ataques, y toda una serie de sacrificios y símbolos tienen esta función paliativa, protectora.

Objetos preciosos son a menudo enterrados con los muertos para asegurarse de que estarán felices y distraídos, y la costumbre de atar las extremidades del cadáver, alguna vez entendido como un signo de asesinato ritual, es ahora vista como

una medida tomada más probablemente para asegurar que no regresen. Enterrar posesiones es menos un signo de devoción y respeto que un conjuro. Muchas culturas requieren que el cuerpo del fallecido no abandone la casa en la que murió por la puerta principal, ya que esto le permitirá regresar. Debe salir por un hoyo en la pared que se construye en el momento, y que después se sella rápidamente. En algunos rituales, las personas en duelo corren en un patrón de zigzag lejos de la tumba para así evadir al fantasma del fallecido. La evidencia anecdótica registra que algunas culturas indígenas veían la llegada de los hombres blancos como el regreso de los muertos, porque parecían ansiosos por matar gente y causar daño.

Al mismo tiempo, nuestra cultura está llena de historias, libros y películas acerca de los muertos que no mueren del todo, del ciclo cada vez más popular de las películas de zombies a los interminables cuentos de fantasmas y de vampiros. Este animismo atribuido a los muertos es todavía una señal más de que en cierto nivel creemos que los muertos están siempre a punto de regresar. Para detener esto, los no-muertos tienen que morir; es significativo que al lado de la figura del codicioso vampiro chupasangre también encontremos al triste vampiro cansado del mundo que anhela descansar como se debe.

Matar a los muertos es central en muchos otros aspectos de la cultura popular. ¿Hay alguna gran producción hollywoodense hoy en día en la que el villano muera sólo una vez? Incluso si la historia no tiene nada que ver con los géneros de horror o de ciencia ficción, a los chicos malos de hoy invariablemente se les dispara, se les apuñala, quema, ahoga o tira de una gran altura, y sin embargo esta primera «muerte» no los mata. Siempre regresan un poco más adelante para amenazar al héroe y entonces tienen que ser despachados una segunda vez. Más que ver esto como una táctica barata para causar tensión, ¿por qué no reconocer el mecanismo básico de enviarlos a descansar? Para que los vivos se sientan sanos y salvos, los muertos deben morir dos veces.

La muerte biológica es entonces diferente de la verdadera muerte, la simbólica. El antropólogo Robert Hertz documentó la discrepancia entre duelo y rituales funerarios. Muchas personas emplean rituales que vivían con esta distinción, observando una segunda ceremonia funeraria cuando se juzga que el fallecido ha alcanzado su verdadero destino y está al fin descansando. La tragedia griega está llena de referencias al hecho de que la muerte biológica y la simbólica no siempre coinciden. Para que ocurra la muerte simbólica, el muerto debe ser desterrado y mantenido a raya. Debe ocupar un lugar en el mundo de sus ancestros o, en un sentido más general, en el mundo de los muertos. Algunas personas dibujan un círculo alrededor de los muertos para contenerlos y les imploran a sus ancestros que los acepten, para mantenerlos ahí. A los muertos se les reubica y se les asigna un nuevo rol y función dentro del grupo social.

Encontramos la misma división en la tradición cristiana. Un problema mayor para los pensadores de la Reforma fue la cuestión de qué pasa entre la muerte y el Juicio Final. ¿Está el alma despierta y activa durante este tiempo o está dormida? ¿Qué clase de vida había entre estos dos polos? ¿Pudiera ser que el alma incluso cesara de existir como una entidad independiente después de la muerte del cuerpo? Estos debates muestran cómo la muerte biológica y yacer para descansar no son nunca la misma cosa. La idea estándar de que el alma deja el cuerpo al morir para residir en los reinos espirituales del cielo, el infierno o el purgatorio donde esperará el Juicio Final resultó ser insoportable para muchos pensadores, ya que dejaba demasiadas preguntas sin respuesta. ¿Qué estaba dormido y qué estaba realmente muerto? ¿Había una diferencia entre la extinción y una pausa temporal en la existencia? ¿Podía el alma experimentar un síncope?

Estos dilemas tortuosos iluminan los sueños de la persona en duelo sobre matar a los muertos. Indican que los muertos han muerto ahora una segunda vez: que están, por así decirlo, muertos otra vez. El segundo matar representa un movimiento

de la muerte empírica biológica al simbólico poner a descansar. Y eso explicaría porqué estos sueños tienden a ser una señal positiva en el proceso de duelo.

* * *

La distinción entre la muerte real y simbólica es tal vez confusa para nosotros hoy en día por el hecho de que muy a menudo el orden parece revertido. Más que la muerte biológica precediendo a la muerte simbólica, es como si la muerte simbólica llegara primero. Las escenas de lechos de muerte solían tener lugar en las casas y en la comunidad, pero hoy en día, cada vez más, tienen lugar en hospitales. Las posibilidades de que alguien muera en su comunidad ahora son menores de una entre cinco. Aislados de su infraestructura habitual y mantenidos con vida por una variedad de medios tecnológicos y farmacéuticos, las personas enfermas mueren simbólicamente antes de que su cuerpo realmente renuncie al espíritu.

Una vez que están muertos biológicamente, por otro lado, más que un yacer para descansar simbólicamente, hay un esfuerzo cada vez mayor de mantener a los muertos con nosotros. La inmediata destrucción de las posesiones de la persona muerta puede parecer extraña en nuestra cultura, pero no en muchas otras, donde es ampliamente practicada. Mientras que en algunas culturas todos los objetos y recuerdos de la persona muerta son destruidos, en la nuestra tenemos el hábito de conservarlas. Es como si al dejar ir los objetos estuviéramos dejando ir nuestros recuerdos de la persona. Incluso las imágenes y las voces de la persona muerta son retenidas. Nuevos sitios conmemorativos de Internet ofrecen una especie de memorial vivo, donde podemos ver y escuchar al fallecido. Los programas de televisión conmemoran a celebridades muertas y una vasta industria del recuerdo ha emergido en nuestra época. Hoy en día existe una conciencia mucho menor de la necesidad de trazar una línea entre los vivos y los muertos, y se nos incita a mantener la cercanía con las personas que ya han partido.

Esto puede parecer algo bueno. Ya hemos visto lo catastrófica que puede ser una pérdida cuando pasa sin duelo o sin representación. Al mismo tiempo, sin embargo, vale la pena pensar acerca de la clase de cercanía que somos incitados a buscar. Esto se refleja en la enorme cantidad de falsa información y mitos alrededor de cómo hacen duelo otras sociedades. A menudo se nos dice cómo, en culturas africanas o asiáticas, los muertos están continuamente entre los vivos. Sólo en Occidente, se nos dice, los muertos son olvidados. Pero esto es falso en gran medida. Una característica compartida por muchos de los rituales de duelo no-occidentales que hemos discutido es precisamente su esfuerzo por alejar a los muertos. Ya no deben seguir entre los vivos, sino que deben ser mantenidos a distancia. La alteridad con los muertos reemplaza a la continuidad.

Por otro lado, los muertos no son olvidados en estas culturas, ya que el grupo social registra su desaparición. Los rituales inscriben la pérdida dentro de la comunidad, ya no como una experiencia individual. Los ritos funerarios tienen esta función: convertir al ser muerto y sin descanso en un ancestro propiamente. Como los antropólogos han observado, la existencia del ritual demuestra que los muertos no se convierten *automáticamente* en ancestros. Después del luto y los rituales de duelo, el cambio en la estructura social y las reglas formales gobiernan la relación del nuevo grupo de ancestros para sus descendientes. La clave es que los muertos son instalados en la línea ancestral. Sus derechos y deberes son redistribuidos. Las funciones son reasignadas. Se trata más de asuntos de filiación que de continuidad. Los muertos no están presentes por vía de comunicación con los vivos, sino por una reordenación del grupo social.

Esta reordenación siempre involucra una separación del mundo inmediato, cotidiano, y el espacio simbólico, artificial, que hemos discutido: su diferencia entre la jirafa dibujada por el pequeño Hans y la «jirafa arrugada» que él produce después. Y es también, hemos discutido, la razón de que muchos rituales de duelo incluyan inversiones de las prácticas sociales

convencionales. Como escribe Lisa Appignanesi, sólo recordando a los muertos podemos realmente perderlos, y este recordar implica una reordenación simbólica del propio mundo. Cuando los occidentales hablan casualmente acerca de la creencia infantil en los fantasmas y la comunicación con los muertos en las culturas indígenas, de hecho están hablando de *su propia* cultura. Somos nosotros y no ellos quienes no podemos separarnos de los muertos.

* * *

Matar a los muertos es un aspecto esencial del duelo. Pero, ¿qué hay de los deseos de muerte que todos albergamos hacia los vivos —especialmente hacia aquéllos que más amamos—? El hermano menor de Freud murió a los ocho meses, cuando Freud tenía apenas dos años de edad, y escribió a su amigo Wilhelm Fliess que esta pérdida había cumplido los deseos de muerte que tenía en contra de su rival, dando origen a autorreproches, una tendencia que ya jamás lo abandonó. Conforme crecemos, las frustraciones y decepciones inevitablemente producen deseos de muerte que son reprimidos con fuerza lejos de lo consciente. Éstos forman parte de nuestra vida mental inconsciente, emergiendo en lapsus verbales, síntomas y sueños. Cuando alguien a quien amamos muere, ¿no será que en cierto nivel nos sentimos responsables? Deseamos su muerte en el pasado y ahora ha sucedido. Es como si hubieran muerto *a causa* de nuestros deseos.

Esta complicada hebra de nuestra vida mental forma otro hilo en el nudoso asunto de matar a los muertos. Tal vez necesitamos representar estos deseos con el fin de estar menos atrapados en ellos y en la culpa que generan. Una vez que nos hemos visualizado matando a los muertos —escenificar el asesinato, por así decirlo— entonces es más fácil vivir el duelo por ellos. Hemos aceptado, en cierto nivel, nuestra ambivalencia. El problema, por supuesto, comienza cuando nuestra culpa es demasiado fuerte. Podemos ser dominados por sentimientos

de culpa hacia la muerte, aunque a menudo esto será experimentado conscientemente como ansiedad o fatiga, no como la sensación directa de culpa.

Tales ideas freudianas pueden parecer descabelladas para nuestras mentes conscientes, pero los rituales de la cultura muestran la seriedad con la que se lo toman. Los deseos de muerte tienden a ser abordados a grandes rasgos de dos maneras: existen las «comedias de inocencia», en las cuales la culpa es alejada tanto como sea posible de la persona inicial, y después están los rituales de castigo, en los cuales son juzgados como culpables sin importar la situación real. El mejor ejemplo de la «comedia de inocencia» son las Bufonías, practicadas en la Grecia clásica en honor a Zeus. Una hilera de bueyes es guiada alrededor de un altar en el cual ha sido colocado grano. El primer animal en comenzar a comer es matado con un hacha, y el matador entonces huye mientras el buey es cortado y comido. Sobreviene un juicio, en el cual los cargadores del agua con la que se ha limpiado el hacha culpan a aquéllos que la afilaron; ellos en respuesta culpan al hombre que les dio el hacha; él culpa al carnicero; el carnicero culpa al cuchillo usado para cortar el cuerpo, y el cuchillo, incapaz de defenderse, es arrojado al mar. La piel de buey es entonces rellenada, levantada y uncida al arado. A través de esta resurrección, el asesino es anulado simbólicamente.

La culpa por un asesinato es doblemente desplazada aquí, no sólo por el cambio de la culpa en el juicio sino por el acto aparentemente «culpable» del primer buey en comer del grano. Esto trata de eliminar la culpa al colocar un acto arbitrario, impredecible, en el origen de todo el proceso, una suerte de coartada o cortina de humo para el acto culpable del asesino del buey que seguirá. Podemos encontrar una lógica similar en el mundo de la literatura contemporánea. Piénsese, por ejemplo, en las novelas de Patricia Highsmith. Ella describe una y otra vez una situación en la cual cierto personaje desea matar a alguien. Éste incuba la idea por meses o años, conspira y planea con la máxima precisión y afán. Y entonces, justo cuando

está a punto de cometer el acto, ocurre algún accidente al azar que acaba con la pretendida víctima; un ladrillo le cae en la cabeza, se cae o alguien más lo mata. En el universo de Highsmith, el motivo y el acto no pueden estar en el mismo lugar al mismo tiempo: el deseo de muerte y el asesinato se mantienen separados por medio de la intervención de factores contingentes que poco tienen que ver con la narrativa.

Esta imposibilidad de asumir nuestros deseos de muerte es invertida en estos rituales culturales en los cuales la culpa es asumida desde el comienzo. Cuando alguien muere, hay una serie automática de castigos impuestos a los familiares sobrevivientes, como si debieran ser reprendidos por su participación en la muerte. Algunas sociedades africanas, por ejemplo, descargan violencia sobre personas en duelo, insultándolas, golpeándolas y humillándolas. Esto parece exteriorizar los sentimientos de culpa. Cuando un ser amado muere, la persona en duelo es tratada como culpable sin ningún juicio. La comunidad se comporta como si esta persona fuera culpable, adelantándose así a su confusión en su propia culpa inconsciente. El grupo social castiga a las personas en duelo antes de que tengan la oportunidad de culparse a sí mismas.

Estas fuerzas son tan poderosas que muchas culturas tienen estrictos mandatos prohibiendo a las personas en duelo lastimarse a sí mismas. Es mejor ser castigado por el grupo que por uno mismo. El Antiguo Testamento contiene prohibiciones respecto a la autolaceración, las leyes helenísticas evitaban que las mujeres reprodujeran en sus propios cuerpos las heridas encontradas en los cuerpos de sus seres amados, e incluso hoy en día incontables culturas presencian actos de cortarse, golpearse, reprenderse o infligirse dolor a sí mismos después de una muerte. Al hacer que el grupo cumpla esta función, las personas en duelo son protegidas de sí mismas y su dolor es inscrito en cambio en la estructura social. Es una cuestión crucial que la persona en duelo sea reconocida como culpable.

Una etnóloga haciendo trabajo de campo en Kenia estaba estudiando el proceso de duelo en una aldea cuando tuvo que

enviar a sus dos hijos en el largo viaje de regreso a Dakar para reunirse con su padre. Al verlos irse en el autobús, las mujeres de la aldea se reunieron en grupo y comenzaron a lanzar insultos contra ella. ¿Cómo podía? ¿Qué clase de madre era? ¿Qué clase de monstruo abandonaría a sus hijos? Después de horas de este castigo, la etnóloga se echó a llorar, incapaz de soportar más insultos explotó de coraje contra las mujeres. De inmediato, comenzaron a reírse a carcajadas, diciéndole que había hecho lo correcto al devolverlos. Los insultos, al parecer, tenían la intención de protegerla de su autorreproche.

Este juego entre la internalización y la externalización es crucial para el proceso de duelo. En el funeral del actor de Monty Python, Graham Chapman, los dolientes se juntaron para escuchar el usual conjunto de discursos sobrios y dolorosos. Cuando tocó el turno de hablar a John Cleese, comenzó con una apertura solemne y después describió a su amigo perdido como un bastardo gorrón, siguiendo con una lista de insultos más. La risa que le siguió fue tan fuerte que fue difícil escuchar el resto del discurso: todos estaban en la histeria. Él había dado voz a la furia latente por la inoportuna partida de Chapman para todos los que lo habían amado.

* * *

Matar a los muertos es una forma de aflojar los lazos con ellos y de situarlos en un espacio diferente, simbólico. Tal vez entonces se vuelva posible comenzar a forjar nuevos lazos con los vivos, pero esto siempre seguirá un curso específico para cada individuo. La familia y los amigos pueden ejercer presión en la persona en duelo para salir y conocer a alguien nuevo, pero el tiempo individual de duelo debe ser respetado. Un problema, sin embargo, ocurre cuando un sentido penetrante de lealtad hacia la persona muerta impide cualquier expresión de vínculo con los vivos.

Esta lealtad puede estar enraizada en los sentimientos de culpa que discutimos anteriormente. Nuestro odio inconsciente

es revertido en un sentimiento abrumador de deberle algo a la persona muerta. Se puede demorar terriblemente la decisión de cuánto dinero se gastará en un ataúd o en un servicio funerario, lo cual se complica por el hecho de que los funerales son siempre más caros si se planean con anticipación por el futuro fallecido. En Suiza, este problema está resuelto, ya que es el Estado el que paga. Pequeños detalles del entierro, sin embargo, siempre pueden ser puestos al servicio de estos sentimientos, como si la ambivalencia básica hacia la persona amada perdida estuviera siendo desplazada hacia asuntos prácticos sobre la elección del ataúd, las flores o el refrigerio. Y esto nos lleva a un asunto crucial, que observaremos en la clínica una y otra vez: la confusión de *diferentes dimensiones de lealtad* se convierte en un terrible peso para la persona que hace el duelo. La lealtad implica un cierto sentido de deuda, pero nuestra relación con una deuda puede variar. Es especialmente complicado después de una pérdida, ya que existe una difundida creencia de que hay que ceder ante los muertos.

Pero, ¿qué es lo que pagamos? Hay dos formas de deuda: las que pueden ser saldadas, ligadas a las escalas de la justicia, y las que no. Podemos deberle algo a alguien y pagarle. Pero no podemos pagar el hecho, por ejemplo, de haber sido traídos al mundo o de que nuestra vida haya sido salvada. El primer tipo de deuda se abre ante toda una serie de balances y equivalencias, la otra tiene algo de absoluta, desafiando a la cuantificación.

Hay un problema en el duelo *cuando se confunden estas dos dimensiones de deuda.* Si la línea entre las dos deudas es difusa, la persona en duelo se encontrará a sí misma ante una situación terrible. ¿Cómo pueden pagar una deuda impagable? En un caso, un hombre se torturaba con la pregunta de cómo podría pagarle al hombre que le había dado la vida al punto de desgarrar su propio cuerpo en desesperación durante años después de que éste hubiera muerto. Se arrancaba el cabello y se golpeaba a sí mismo. Su madre había sido una prestamista, y nunca se cansó de señalarle cómo cada comida, cada billete de

autobús, cada libro que ella le compraba lo ponía en deuda con ella. Para ella era como si la existencia misma de su hijo estuviera registrada en un libro de contabilidad y tuviera que ser reembolsada. El terrible sentido de deuda fomentado por la madre abarcaba por completo la relación con su padre fallecido, un hombre amoroso que jamás buscó que su hijo se sintiera culpable por existir.

Confundir estas dos dimensiones de deuda es suficiente para establecer una severa perturbación en el proceso de duelo: lo que es a menudo llamado un duelo patológico. La persona siente que no puede pagar ni dejar la deuda sin pagar. En algunos casos, donde tenemos la oportunidad de hablar con alguien después de un intento de suicidio fallido, se nos dice que el acto parecía la única forma de escapar al terrible sentimiento de un reclamo que se les hacía. En otros casos, la confusión toma la forma de duda interminable acerca de cuánto dinero gastar en el funeral. A veces los terapeutas pueden intervenir con efectividad para enfatizar con claridad el lado simbólico e irreversible de la deuda de un sujeto.

Decirle a un paciente que ya ha pagado suficiente o que debe renunciar a tratar de pagar una deuda impagable puede ser bienintencionado, pero en algunos casos puede precipitar un nuevo intento de suicidio, para mostrar al terapeuta que la deuda no puede ser erradicada. De ahí la importancia, de reconocer en ocasiones que una deuda cxiste y que no puede ser pagada. Darle voz a este sentido de deuda y articularlo debe separarse de la idea de pagarla.

Estos sentimientos de deuda y la confusión que generan pueden ser exacerbados si los muertos mismos parecen demandar el pago. Muchas culturas estigmatizan ciertas formas de morir como inapropiadas. Se supone que los muertos no debían morir. Niños nacidos en ciertas sociedades africanas después de una muerte tienen nombres conjugatorios como «Ninguna Esperanza», «Hoyo» y «Nadie Lo Quiere» para fingir desinterés, para protegerlos mejor de los reclamos de los muertos que demandan satisfacción. De la misma forma,

un niño puede tener que cambiarse el nombre cuando un padre muere para evitar que lo reconozcan cuando el fantasma vuelva para llevárselo.

El historiador Jean-Claude Schmitt mostró en su libro sobre fantasmas en la Edad Media cómo éstos siempre volvían para implorar por misas, limosnas u oraciones para mejorar así su situación en el más allá. Necesitaban ser liberados y puestos a descansar simbólicamente, pero las circunstancias de su muerte lo impedían. La falta de cumplimiento de votos, no haber hecho penitencia antes de morir, o, tiempo después, la falta de bautismo de un niño provocaban estos estados de suspensión. Si los ritos usuales de duelo no habían sido completados, los muertos sufrían y se aparecían ante los vivos. Dado este contexto, se presentaban en distintos momentos, ligados a detalles litúrgicos, la fecha de la muerte y el calendario de los días festivos. La gente en la Edad Media, tal vez, estaba más alerta a las reacciones de aniversario de lo que estamos nosotros hoy en día. Cuando las cosas iban mal, miraban el calendario de una forma en que quizá sólo los supersticiosos harían hoy en día.

Los muertos entonces siempre querían algo de los vivos. Es interesante notar que los textos medievales religiosos daban exactamente los mismos consejos a aquéllos con la carga de los fantasmas que los psicoterapeutas ofrecen hoy en día. Cuando la aparición aterradora hacía su entrada, a la familia del fallecido le aconsejaban preguntarle qué quería. Ya que los fantasmas eran siempre fantasmas *por alguna razón* —con algo sin pagar o alguna deuda espiritual dejada en la balanza—, la única forma de deshacerse de ellos de manera adecuada sería averiguar cuál era el problema exactamente y después tratar de resolverlo. Hoy en día, cuando un niño se queja de visitas nocturnas de fantasmas y demonios, el terapeuta y su inclinación psicológica a menudo hacen lo mismo. Es común que el niño quede muy sorprendido de que se le pregunte qué cree que quiere el fantasma, y esta pregunta puede ser útil para cambiar la manera en que él o ella ven la situación.

* * *

El tercer elemento del duelo concierne a su objeto. Esto puede parecer obvio: hacemos un duelo por alguien que hemos perdido. Pero ni Freud ni Klein ni Lacan daban esto por sentado. Freud observó en *Duelo y melancolía* que podía haber una diferencia entre a quien hemos perdido y lo que hemos perdido en ellos. Esta hermosa y sensible diferenciación sugiere que tal vez el duelo sólo puede progresar precisamente cuando hemos sido capaces de separar estas dos dimensiones ante nosotros mismos.

Tomemos la controversia sobre el duelo en la infancia. ¿Puede decirse que un niño de dos años que ha perdido un padre está en duelo por la pérdida? A menudo se ha observado que los niños pequeños que han perdido un padre pueden continuar con sus actividades cotidianas, sin llorar ni retraerse en preocupación. También ha sorprendido a muchos investigadores cómo estos niños a veces parecen estar de muy buen humor. Sentirse bien, después de todo, es la versión afectiva de la negación: si no nos sentimos mal, entonces nada malo ha pasado. Sólo mucho tiempo después, en su adolescencia o a sus veintitantos, los golpeará el dolor, sin embargo habitualmente sin ninguna conexión consciente con la pérdida original. Una ruptura romántica u otra muerte dentro de su círculo de amigos o familia encenderá el dolor que había sido bloqueado en la niñez. Tales procesos, que han sido bien documentados, plantean la pregunta de si un niño pequeño es capaz de hacer un duelo de la forma que lo hace un adulto.

Algunos investigadores creen que los niños no pueden hacer un duelo, ya que no han adquirido todavía un verdadero concepto de la muerte; sin embargo, podríamos preguntarnos si los adultos lo hacían con mayor éxito. De manera similar, podemos encontrar con seguridad muchos adultos afligidos que no muestran señales de dolor o duelo. Después de una pérdida, continúan con sus vidas como si nada hubiera pasado; van al trabajo como siempre, continúan con sus hobbies e intereses

y evitan hablar acerca de lo que ha sucedido. Si los niños no pueden hacer duelo, ¿podría ser que estos adultos sean niños que nunca crecieron? ¿O comparten algún mecanismo de defensa o déficit que pudiéramos definir y explicar?

Las opiniones sobre el duelo en la niñez permanecen divididas. Algunos dicen que el duelo de hecho sí se produce, señalando que tal vez nosotros no notemos las sutiles maneras en las que los niños viven el duelo. Otros argumentan que a tan corta edad el niño no permitirá el verdadero dolor. No puede decirse que están en duelo por un objeto hasta que de hecho tienen una idea de lo que es un objeto —o una persona—. Este punto más bien simple sugiere que tal vez el duelo es sólo posible una vez que hemos sido capaces de constituir por nosotros mismos una idea de lo que es un objeto —o una persona—. Es menos una cuestión de tener un punto de vista adecuado de la muerte que de tener un punto de vista adecuado de una persona: y esto, tal vez, ya incluye dentro de sí mismo un concepto de pérdida.

Esto quizá pueda explicar la idea alguna vez popular de que el duelo puede sólo tener lugar después de la adolescencia. Aunque clínicamente esto es incorrecto, la lógica detrás de ello es iluminadora. La adolescencia, nos dicen, es el tiempo en que hacemos duelo por nuestros padres: renunciamos a nuestros apegos hacia ellos. Este doloroso tiempo es como un «ensayo de duelo», una iniciación en el proceso de lidiar con la pérdida. Cuando más adelante experimentamos una pérdida a través de la separación o la aflicción, podemos relacionarla con lo que pasamos durante la adolescencia. El interés en esta idea sugiere que una pérdida debe ser puesta en relación con otra pérdida anterior. *Sólo podemos hacer duelo si ya hemos perdido algo*.

Éste es precisamente el punto que señalan tanto Klein como Lacan. Lacan recalcó que el duelo tiene que ver con un proceso que él llama «una constitución del objeto». Esto puede parecer sorprendente ya que esperaríamos que el duelo involucrara sólo lo opuesto: un darse cuenta de que el objeto ya

no es. Pero Lacan pensaba que el duelo involucraba la constitución misma del objeto. Como el psicoanalista Jean Allouch ha señalado, esta idea de la «constitución» del objeto evoca la fórmula de Klein de que «hasta que el objeto no es amado como un todo puede ser sentida su pérdida como un todo.»

¿Qué significan estas fórmulas y qué vínculo tienen con la realidad de situaciones de duelo? Tener una noción del objeto como un todo ha parecido indicar para algunos teóricos que hemos comprendido la constancia de nuestro objeto: tenemos un sentido estable de otra persona, que permanece idéntica a pesar de estar aquí un momento y al siguiente estar ausente. Klein tenía una idea más detallada. Para ella, comenzamos la vida con diferentes relaciones de lo que tomamos por ser aspectos buenos y malos de lo que nos rodea: hay un pecho frustrante y uno satisfactorio, más que un pecho que a veces es satisfactorio y a veces frustrante. Habremos desarrollado un verdadero sentido de un objeto cuando nos demos cuenta de que estos atributos previamente divididos de hecho califican a uno y el mismo objeto: el pecho es tan frustrante como gratificante.

La idea de Lacan es un poco diferente. Para él, constituir un objeto significa haber registrado físicamente un espacio vacío, el hecho de que el objeto que añoramos esté definitivamente perdido. Internalizamos no sólo al padre o madre sino también a su ausencia. Más precisamente, internalizamos el espacio vacío de ciertos objetos ligados al padre o madre, tal como el pecho al que hemos renunciado. Los objetos que encontramos interesantes y atractivos en nuestras vidas —amantes, amigos— ocupan todos este espacio vacío fundamental y eso es lo que les da su atractivo. Constituir un objeto significa separar las imágenes de aquellas cosas que nos importan del *lugar* que ocupan. Klein y Lacan comparten entonces la idea de que para que el duelo opere, el objeto —y el lugar del objeto— debe ser construido y que esta construcción nunca puede darse por sentada.

Por más extraña que pueda parecer esta idea, ¿no responde al hecho clínico de que a menudo una persona de luto vuelve

a todas sus pérdidas previas antes de ser capaz de comenzar el trabajo de duelo por la persona que acaba de perder más recientemente? Para que opere este proceso, la persona en duelo tiene que ser capaz de diferenciar, en un nivel inconsciente, entre el objeto y el lugar del objeto. Y se supone que esto atraerá la atención a las razones por las que amaron a la persona perdida. Si la diferencia entre la persona que amamos y el lugar que ocupaba para nosotros puede ser articulada, entonces será posible seguir adelante para hacer nuevas inversiones, para poner a otros en ese mismo lugar vacío.

Trazar esta diferencia significa explorar en detalle la razón por la cuál nos habíamos vuelto apegados a aquéllos que amamos. Estar en duelo por un muerto o incluso por una pareja divorciada, por ejemplo, puede significar excavar las muchas conexiones que inconscientemente habíamos trazado entre ellos y uno de nuestros propios padres. ¿Qué rasgos tenían en común? ¿En qué eran diferentes? ¿Cuáles fueron los caminos que nos llevaron a nuestro apego? Este proceso también involucra cuestionar nuestras imágenes paternas, cambiando perspectivas así como confrontando lo que era más consistente, más real acerca de ellos. A través de este largo y arduo trabajo, la imagen de la persona amada perdida puede ser separada del lugar que tenía para nosotros en el inconsciente.

Esta separación no se trata sólo de distanciar a nuestros compañeros de, digamos, la imagen de nuestros padres. Es también, como hemos enfatizado, acerca de separar la imagen de nuestros padres del espacio vacío fundamental inscrito en nuestro inconsciente, que ni los padres ni nadie más puede jamás llenar ni erradicar. Esto significa un reconocimiento de la alteridad fundamental u otredad de la persona que hemos amado: al tiempo que su imagen es liberada del lugar que habitaba, ésta puede parecer extraña, alienada. Un recuerdo o fotografía ahora parece diferente de manera extraña, como si no fuera del todo lo que solía ser. Más allá de la imagen alguna vez familiar, sentimos la presencia de algo más, irrepresentable, opaco, un hoyo en nuestro mundo psíquico. Reconocemos, a un

nivel inconsciente, que una parte de la persona que amamos *siempre estuvo perdida*, incluso cuando estaba con nosotros.

En un largo y agonizante duelo por el hombre que la había dejado, una mujer describe un punto de inflexión clave. Ella sueña que está con él y están mirando una obra de arte en una caverna. La obra es una representación de él. Al siguiente instante, los dos están dentro de la obra de arte, sin embargo aún están mirando una representación de él. Al tiempo que ella se mueve más allá de la imagen, la ve cambiar de una imagen realista de él a una más abstracta, una franja de color, algo que sólo pudo calificar de «no-representativo». El sueño, evidentemente, es acerca de la imagen que tenía ella de él, sin embargo se centra precisamente en un *cambio* en esta imagen. Además de ilustrar la idea que discutimos anteriormente sobre el marco (el énfasis del sueño en las representaciones como representaciones, la estructura en abismo de la obra de arte), también dramatiza la división entre la imagen humana y algo opaco y enigmático más allá de ella, algo inaprensible.

Este elemento no-representativo es quizá lo más cerca que podemos llegar a percibir el objeto perdido. Lacan llamaba a esto el *objeto a*: un punto de vacío y pérdida que elude las disposiciones o representaciones fáciles. Para aprehenderlo, Lacan pensaba, usamos nuestra propia experiencia corporal de pérdida, como para encontrar formas de situarla físicamente. De manera inconsciente conectamos separaciones ligadas a la alimentación y a la excreción, por ejemplo, con la dimensión básica de pérdida establecida en nuestras primeras relaciones con la madre. Ya que tanto el pecho como el excremento están separados de nuestros cuerpos, ambos pueden ser usados para encarnar la idea de una pérdida, para darle sustancia. Así, estos elementos ocupan el lugar del *objeto a* y vienen a organizar el campo de nuestros deseos. Podemos tal vez aferrarnos desesperadamente a nuestra pareja, siempre queriendo más y sintiendo que ellos han fallado en proporcionarnos lo que necesitamos. Nuestra pareja aquí es como un pecho. El objeto anal, por otro lado, puede estar en juego si oscilamos entre el amor y

el odio por nuestra pareja, rechazándolos con aversión en un momento y después adorándolos al siguiente. Nuestra pareja aquí es como la mierda, tanto rechazada con asco como valorada como una fuente de interés infantil.

Estos objetos escondidos nunca pueden ser totalmente revelados: siempre están fuera de nuestro alcance, operando no obstante para conformar nuestras vidas y basados en una pérdida más primaria. Están velados detrás de las imágenes visuales que privilegiamos cuando somos atraídos hacia otras personas y las cuales están a menudo moldeadas por nuestro narcisismo. Podemos enamorarnos de alguien que se parezca a nosotros (piensen en Brad Pitt y Jennifer Aniston por ejemplo) o que se parezca a como quisiéramos vernos o creemos que alguna vez nos vimos. Todas éstas son formas de amor narcisista ya que involucran la proyección de nuestra propia imagen sobre la de nuestra pareja. Sólo nos vemos a nosotros mismos o la forma en la que quisiéramos que se nos viera. Aunque quizás elijamos un compañero siguiendo este modelo narcisista, la manera en la que de hecho *nos relacionemos con él* será moldeada por nuestra relación con el *objeto a*. Hay una tensión, entonces, entre el narcisismo y el objeto. El narcisismo involucra a las imágenes con las que nos identificamos y a las que aspiramos, mientras que el objeto está siempre más allá, misterioso e inasible.

El duelo, pensaba Lacan, no estriba en renunciar a un objeto sino en restaurar nuestros vínculos hacia un objeto que se considera perdido, imposible. La clave aquí está en distinguir el objeto de la envoltura narcisista que lo cubre, los detalles de la imagen humana que nuestro amor ha elaborado. Si los vínculos hacia el objeto son restaurados, y el lugar del envoltorio imaginario se separa de éste, puede quizá ser posible para otro tomar su lugar. El problema para la persona en duelo, argumentaba Lacan, es el de mantener vínculos con la imagen, a través de la cual el amor es estructurado de manera narcisista. Si hemos amado a alguien sobre el modelo de nuestra propia imagen o los hemos elaborado dentro del campo de

nuestro propio narcisismo, entonces perderlos significará perdernos a nosotros mismos. Por lo tanto nos negamos a renunciar a ellos.

Esto significará que el objeto y el lugar del objeto no podrán ser separados propiamente. Permaneceremos atados a la imagen de quien amamos, incapaces de ir más allá de este punto. La imagen ejercerá una tiranía sobre nosotros. Aún esperamos verlos, vislumbrarlos en la calle, escuchar su voz en un café o buscamos compañeros que los evocan. El duelo, en contraste, implicará un cierto sacrificio, un sacrificio de nuestros propios vínculos con la imagen. Un sacrificio involucra una renuncia voluntaria de algo muy querido para nosotros. Muchos rituales funerarios y rituales de duelo incluyen el abandono de una parte del afligido mismo, ya sea en la forma de un mechón de cabello o de algún otro objeto tirado a la sepultura o tumba. El cabello de la persona en duelo, a diferencia de la persona misma, se quedará con el muerto. ¿Pero debemos interpretar estos gestos como un esfuerzo de permanecer atados de manera interior a los muertos, o, por el contrario, de separarnos de ellos?

Estos pequeños sacrificios simbólicos indican un acto positivo. Como si en adición a lo que estamos forzados a perder, agregáramos otra pérdida, como para volverla positiva, como si estuviéramos *consintiendo* a la pérdida más que negándonos a ella. En la película *Titanic* la heroína puede finalmente aceptar la muerte de su amante muchos años después cuando tira al mar la joya tan ligada a su romance. Y en *Maratón de la muerte*, la pistola tan fuertemente ligada al padre también es tirada. Es como si se abandonara una parte del yo. Una pérdida es agregada a la otra, como para sellar un consentimiento.

Todas estas ideas implican que es por nosotros, en cierto sentido, por quien hacemos duelo, y que nuestro amor por ellos también era un amor por nosotros mismos. Ellos son parte de nosotros. ¿No explicaría esto el peculiar fenómeno encontrado a veces en niños que han experimentado la pérdida de un padre? Más que inmediata tristeza o enojo, se sienten

avergonzados. Si el padre era en verdad parte de ellos mismos, como señala Martha Wolfenstein, perderlo significa perder una posesión inalienable. También pudiéramos ver los pequeños sacrificios junto a la tumba como representaciones de un sacrificio más grande: Consentir renunciar a una parte de nosotros mismos. El duelo debe marcar el lugar de un sacrificio simbólico, para que otros objetos puedan tomar el lugar de la persona amada y perdida. Esto puede ser la misma cosa que el gran sacrificio edípico que estructura nuestra niñez: renunciamos a la madre con el propósito de ganar el acceso a otros. Tal vez esto debe ser trabajado y escenificado de nuevo en cada duelo. Los sacrificios reales, empíricos, funcionarán entonces como metáforas de este proceso más fundamental.

* * *

La película de Ang Lee *Brokeback Mountain* ilustra muchos de estos temas. Siendo en apariencia una película sobre vaqueros gay, es de hecho un estudio del amor —y la pérdida— en el sentido más amplio posible. Dos hombres jóvenes, Ennis y Jack, se atraen mutuamente mientras trabajan como cuidadores de ganado un verano en la montaña Brokeback, y su amor continúa por los siguientes veinte años a pesar de largos períodos de separación y el obstáculo de sus respectivos matrimonios. Al final del primer verano, después de que su amor se ha vuelto evidente y físico, pelean en una ladera justo antes de partir. Así como afecto, la pelea evoca también furia, no sólo a causa de la inminente separación sino, ciertamente para Ennis, a causa del hecho de que se ha enamorado en contra de su voluntad. La pelea es a la vez juguetona y seriamente mortal: ambos le sacan sangre al otro.

Conforme la historia continúa, los personajes son mostrados habitando un mundo de discordia y resignación. Ennis y Jack están ambos atrapados en matrimonios infelices y en trabajos insatisfactorios, añorando los momentos en que podrán verse de nuevo. Sus viajes a la montaña parecen maravillosos:

solos el uno con el otro por fin, lejos de las adversidades de sus vidas domésticas, cerca de la belleza de la naturaleza. Cuando Ennis se entera de la muerte de Jack visita a los padres de éste, tal vez con la idea de llevarse las cenizas de su hijo para dispersarlas en la montaña Brokeback de acuerdo a sus deseos. Después de una escena tensa con los padres, la madre de Jack lo invita a subir al cuarto que él había habitado de niño, el cual ella ha conservado intacto desde entonces.

Después de mirar el cuarto simple y austero, su atención es llevada a un armario donde ve la chamarra que Jack usó en sus primeros viajes. Cuando mira más de cerca ve que detrás de ella está la camisa que él, Ennis, había usado el día en que pelearon. Está colgada dentro de la camisa que Jack usó y las manchas de sangre están todavía en ella. Ennis había creído en ese entonces que había dejado la camisa en la montaña Brokeback, pero ahora se da cuenta que Jack la había guardado todo ese tiempo, una prenda robada, secreta, de su amor.

Aunque la película se centra en la naturaleza clandestina de su relación, llevada tras puertas cerradas en una sociedad homofóbica, la escena del descubrimiento de la camisa demuestra, por el contrario, que el secreto estaba en realidad *dentro* de la relación. No era sólo la relación misma la que tenía que ser mantenida en secreto, sino algo dentro de ella. Las dos camisas colgando juntas encarnaban la unión perfecta que podría pasar no a seres humanos animados sino sólo a sus efigies, las camisas mismas. El hecho de que la camisa fuera robada y escondida durante tanto tiempo sugiere que ésta era la fantasía en la que se basaba la relación desde el principio: como si, en cierto sentido, ambos hubieran estado muertos desde el principio. Las camisas eran un sustituto que permitía perdurar a la relación, el vehículo de una fantasía. Entendemos entonces que toda la discordia y confusión alrededor de los personajes en el mundo exterior de hecho no era nada sino la externalización de su propia fricción interna de la cual la fantasía los había protegido.

Este sobrecogedor momento de inversión muestra la separación del objeto de sus envolturas. En la escena final de la

película, la hija de Ennis lo visita para anunciarle que va a casarse. Cuando se va, vemos que ella ha olvidado su suéter y Ennis lo toma y lo guarda en un armario secretamente, justo como Jack debe haber tomado su camisa todos esos años atrás. Frente a la pérdida de su hija, él guarda una parte de ella como un símbolo de su unión, aunque dicha unión, por supuesto, sólo ha existido en su fantasía. La camisa y el suéter son prendas de algo que nunca podría existir, un lazo armonioso de seres humanos imperturbable por contiendas y tristeza. Es la brecha entre las camisas y la realidad de la relación la que ilustra la idea de la constitución del objeto como perdido, como imposible. Un vacío fundamental se vuelve visible en ese momento huidizo e impactante de descubrimiento.

* * *

La idea de una constitución del objeto también puede ser iluminada por el fenómeno de la pena anticipada. La pena anticipada usualmente se refiere a los sentimientos experimentados por aquéllos que esperan que alguien muera. Al saber que su persona amada está muriendo, comienzan el proceso de duelo antes de la muerte concreta. A veces escuchamos decir después de una aflicción que el duelo ya había tenido lugar: la persona ya había muerto para ellos. Esto es escuchado a menudo de las personas que cuidan a aquéllos que padecen Alzheimer. Ya no eran los mismos y esta ausencia era vivida como un duelo antes del momento de la muerte biológica misma.

¿Pero es en realidad ésta la esencia de la pena anticipada? Podría argumentarse que la pena anticipada es de hecho un fenómeno que ocurre cuando la persona por la que hacemos duelo está muy lejos de la muerte. Podemos encontrarla en aquellos momentos cuando un niño se da cuenta de que los amados padres no estarán ahí un día. Esta preocupante comprensión puede hacer que un niño esté a la vez triste y furioso con los padres. Las familias están a menudo perplejas ante un súbito cambio en el comportamiento del niño cuando están

luchando con esta pregunta, especialmente si el niño no dice nada al respecto en el momento. Sin embargo se preocupan con preguntas sobre la ausencia y la mortalidad, lo cual puede vislumbrarse en pequeñas e inexplicables explosiones de amor hacia los padres.

El resultado de la pena anticipada es la dolorosa comprensión de que el objeto ya contiene en sí la posibilidad de su no-existencia. Una nada es creada. ¿Y no es exactamente esto lo que vimos en el debate acerca del duelo en la niñez? La pérdida sólo puede tener un duelo, se nos dice, cuando tenemos la idea de una persona; pero, ¿no contiene la idea de una persona la idea de la ausencia de esa persona? El niño debe confrontar este terrible espectro, el cual puede ser elaborado en la forma posterior de un terror por los fantasmas y por lo sobrenatural. Incluso antes de que el ser amado se haya ido, el fantasma de su desaparición aparece en su lugar. Podemos observar este fenómeno en la etapa adulta cuando alguien se enamora. Pueden de súbito sentirse devastados por la idea de que su compañero no estará ahí un día, incluso si en ese momento están perfectamente presentes y manifiestamente devotos. En el drama de Apolonio, *Argonáuticas*, Medea ama a Jasón tanto que dice que hace duelo por él como si ya estuviera muerto.

Esta idea de ausencia tiene voz no sólo en el teatro clásico sino también en la filosofía. Miles de libros y artículos han sido dedicado a la lógica de Aristóteles, sin embargo los problemas básicos, emocionales, con los que él puede haber lidiado parecen haber pasado por completo inadvertidos. El famoso ejemplo de un silogismo «Todos los hombres son mortales — Sócrates es un hombre — Por lo tanto, Sócrates es mortal» no es simplemente una proposición abstracta lógica sino una afirmación sobre un ser humano real, vivo, con quien Aristóteles tuvo una relación poderosa, incluso si los dos nunca se conocieron. Si un filósofo de hoy escribiera todo un libro en el cual el ejemplo central concerniera a la muerte de su maestro intelectual, con seguridad captaríamos el subtexto emocional. Y que esta cuestión de la mortalidad está en el corazón de las preocupaciones

de Aristóteles se vuelve todavía más claro si recordamos su tan debatida demanda «Si una cosa puede ser, puede no ser». ¿No es esto, de hecho, ya una formulación de la pena anticipada?

Cuando los filósofos posteriores reflexionaron sobre esta cuestión, parece probable que sus propias reacciones inconscientes a la pérdida jugaron una parte en las posiciones que defendieron a veces tan apasionadamente. Bertrand Russell famosamente declaró que «El mundo puede ser descrito sin el uso de la palabra "no"» y que no hay estados negativos de los asuntos o los hechos. Lo que parecía ser negativo siempre podía ser repensado como positivo. Pero este punto de vista ingenuo oscurece la presencia de lo negativo dentro de lo positivo: ¿No toma en realidad su valor lo positivo cuando entendemos que puede no estar ahí para siempre? ¿Que la persona que amamos siempre podría estar ausente?

La pena anticipada puede ocurrir mucho más adelante en la vida. A veces una persona que ha tenido varias relaciones largas la experimentará después de décadas de no sentir ningún sentimiento similar. Y puede ocurrir muy frecuentemente en relación con los padres. Un adulto comenzará a distanciarse de un padre que envejece, a veces sin ser totalmente consciente de ello. Lo que parece ser una señal de falta de interés o negligencia puede de hecho ocultar todo lo contrario: se retiran como para preservar al padre de alguna forma, para mantenerlo siempre ahí, igual para siempre. De esa forma evitan las inevitables flaquezas de la imagen del padre a través de la edad y la enfermedad.

Freud toca esta idea de la pena anticipada en su breve trabajo «La transitoriedad», escrito unos nueve meses después del borrador de *Duelo y melancolía*, en 1915. Cuando pensamos en la transitoriedad de un objeto, hay un «anticipo de duelo por su fallecimiento». El tiempo y la mortalidad están atados muy cercanamente aquí, pero también la sensación del amor. ¿Y pudiera ser que la emergencia de la pena anticipada fuera una parte del nacimiento del amor humano mismo? ¿El amor siempre involucra este «anticipo del duelo»?

* * *

La muerte de un padre o de alguien muy amado puede producir otro extraño y poco discutido fenómeno. La pérdida es a menudo seguida de intensos deseos sexuales. La persona en duelo puede tener imágenes de sexo salvaje, desenfrenado y libertinaje con una variedad de parejas, y los pensamientos sexuales son experimentados con una inusual intensidad y frecuencia. Esto naturalmente puede generar sentimientos de culpa y asco, tanto como puede resultar ya sea en inhibiciones culpables o actos sin restricciones. Debiera ser la última cosa que la persona estuviera pensando. ¿Cómo podemos darle sentido a esta intrusión perturbadora de la sexualidad?

La interpretación obvia sería decir que la promiscuidad y la disipación son mecanismos simples de negación. Buscamos frenéticamente sustitutos de la persona amada perdida, para borrar nuestro sentimientos de pérdida y para cubrir el hueco de una ausencia con la proximidad física, carnal. Mientras que no hay duda a veces del lado maníaco de tal comportamiento, y de un claro sentido de negación de la pérdida, aún deja abierta la pregunta de por qué tal comportamiento a veces ocurre mucho más adelante en el proceso de duelo. Si exploramos estos casos con cuidado, encontramos que lo que parece ser disipación es de hecho completamente lo opuesto. Si muchas parejas pueden ser buscadas muy pronto después de una pérdida, lo que pasa más adelante es muy diferente: tiende a centrarse no en las muchas sino en una.

En algunas culturas que aún se apegan a los rituales formales de duelo, el período de duelo se completa con un acto sexual. La persona en duelo de hecho es obligada a tener relaciones sexuales, le guste o no. Esto ha sido interpretado como un tipo de purificación por medio del sexo. Restos de semen o de secreción vaginal permanecen en el cuerpo del fallecido, y éstos deben eliminarse para hacerlos inofensivos. Los rastros sexuales de la persona muerta deben ser expulsados. La persona en duelo debe ser purificada de ellos con el propósito de

volverse distante de la influencia malévola del muerto. El sexo con otro compañero permite esto, y el compañero en cuestión tendrá después que pasar por otro ritual de purificación más para crear todavía más distancia del muerto. En algunas culturas, el cuerpo es cubierto con pasta espesa o colorantes para ayudar a remover todo rastro sexual del fallecido.

Si tales prácticas pueden parecer peculiares, recordemos cómo el romance occidental medieval está repleto de heroínas afligidas que se niegan a cortarse el cabello o a lavarlo, abrazando su mugre o residuos corporales como una forma de permanecer cerca de la persona amada perdida. Esto ha sido interpretado a menudo como una identificación con el muerto, como si la persona en duelo se volviera a sí misma marginada tal como el cuerpo de su amante ha sido literalmente eliminado de la sociedad humana. E implicará lógicamente que con el propósito de renunciar a la persona amada se debe renunciar primero a la suciedad.

En la película de Kieslowski *Azul*, Juliette Binoche interpreta a una joven mujer cuyo esposo e hijo mueren en un accidente automovilístico. Al tiempo que ella lucha por continuar con su vida y por separarse a sí misma del mundo de los muertos, pasa la noche con un hombre que trata de completar el último trabajo no terminado por su esposo. Ella no quiere una relación, sin embargo de alguna forma este acto sexual la libera. Ella es ahora capaz de trabajar en la sinfonía que su esposo había estado componiendo. Hay un eco aquí de los ritos que hemos estado mencionando en los cuales la persona en duelo tiene que deshacerse de algo ligado a la persona fallecida: ya sea secreción vaginal o esperma, debe ser transmitida y así vuelta distante.

¿Pero realmente esto explica el acto sexual en este caso? Podría estar igualmente ligado a la idea de un triunfo en el duelo. En cierto nivel, hemos obtenido lo que queríamos, y así hay una súbita liberación de triunfo y felicidad. Tuvimos un deseo de muerte y ahora ha sido satisfecho. Pero también pudimos simplemente haber sido exuberantes para evadir el mismo

destino nosotros mismos, para sobrevivir. Freud notaba cómo los rituales funerarios casi siempre incluyen una comida especial, en la cual el muerto era consumido simbólicamente, indicando no sólo una incorporación sino también una victoria de celebración. Viéndolo desde otro ángulo, ¿pudiera ser la libido liberada en tales instancias la misma libido que había estado atada a la persona amada y que es ahora liberada?

Tal vez sería un error, sin embargo, ver el acto sexual de Binoche como totalmente sexual. Si no se trataba sólo acerca de placer carnal, podría tener un vínculo con la idea de sacrificio. ¿Qué hace ella, después de todo, sino entregarse a sí misma? ¿Y significa esto que ya no pertenece a su esposo muerto? Para liberarse de él, primero tiene que liberarse de ella misma. Lo cual significa descartar su propia imagen, su propio cuerpo, al ofrecérselo a otro hombre. El duelo aquí involucra una muda de uno mismo.

* * *

El cuarto elemento del proceso de duelo involucra por quién estamos haciendo duelo. Podemos quizá dar por sentado que cuando estamos en duelo, estamos haciendo duelo por la persona que hemos perdido. Pensamos en ellos, vemos su imagen, escuchamos su voz, y están presentes para nosotros en tantas formas dolorosas y profundas. Mientras que éste es de hecho el caso, también puede que estemos en duelo por algo más. Lacan hizo una observación muy interesante aquí. Él señaló que el duelo no es sólo también por la persona amada perdida, sino hacer duelo *por quienes éramos para ella*.

Una mujer en duelo por la muerte de su madre hablaba de un sentimiento que seguía experimentando, a pesar de su malestar respecto a su aparente trivialidad. Aunque estaba inmersa en imágenes y pensamientos de su madre y su enfermedad, repetidamente convergían en un simple momento: cuando su madre usaba un sobrenombre para ella, «Gorrión». «Me di cuenta», decía, «de que nadie volvería a llamarme así.» Esta

designación especial sólo era usada por su madre, y era esto lo que regresaba a ella de continuo, antes que, como pudiera esperarse, el sobrenombre que ella usara para su madre. Lo que la agobiaba no era sólo la imagen de su madre sino el punto privilegiado en el cual su imagen propia se componía para el Otro.

Pasamos nuestras vidas, después de todo, activamente involucrados en relaciones. Cuando amamos a otras personas, tenemos un lugar en las relaciones que forjamos con ellos. Tal como les damos un lugar a ellos, de igual forma la misma estructura de nuestras relaciones con ellos nos ofrece un lugar. Nos da una cierta identidad, como un hijo a quien amar, a quien maltratar, a quien escuchar, ignorar o cualquiera que sea la imagen a la que se le haya dado un valor especial en nuestra vida mental inconsciente. Creamos relaciones en parte para asegurarnos posiciones imaginarias. La función de una relación es, en parte, mantener esta posición: nos sitúa como una imagen con relación a la visión de alguien más.

Después de varios años de dolor agonizante seguido de la separación de su amado compañero, una mujer comenzó una nueva relación. Nunca imaginó conocer a un hombre por quien ella pudiera sentir afecto de nuevo, y sus sentimientos de atracción hacia el nuevo novio le preocupaban y la confundían. Se dio cuenta de que estaba totalmente en nuevo territorio, ya que no sabía, «quién soy» fuera de la relación con su anterior amor. Incluso después de su separación, había continuado su vida como si estuvieran juntos, definiéndose a sí misma con relación a él y viéndose a sí misma a través de sus ojos. Encontrar palabras para describir la nueva relación le resultaba casi imposible según sus propias palabras: «Es como un lugar vacío», decía. Poco después de encontrarse con el nuevo hombre decidió visitar una región remota del mundo, conocida por su geografía estéril, como si debiera literalmente habitar un espacio vacío antes de poder comenzar a dar sentido a lo que estaba sintiendo.

Las relaciones nos proporcionan un lugar y cuando terminan debemos decidir si podemos renunciar a estos lugares

o no. Cuando sí nos las arreglamos para soltar los lazos con la persona que hemos perdido, esto implica soltar los lazos con la imagen que adoptábamos en la relación. Y esto puede incluso afectar a nuestra imagen corporal misma. El pintor L. S. Lowry se vio atrapado en una poderosa relación de dependencia con su demandante madre, y a lo largo de su vida decía que todo lo que hacía tenía un significado sólo para ella. Durante la enfermedad fatal de la madre, él se encontró mirándose en el espejo de su baño, viendo una extraña imagen que le devolvía la mirada. Esta alienación de su propia imagen fue experimentada por Lowry al tiempo que pintaba durante el mismo período una serie de cabezas de hombre observando. Decía que estas cabezas «simplemente aparecieron». En lugar de haber sido planeadas con cuidado, tan sólo aparecían en el lienzo, y muchos años después todavía le preguntaba a algunos visitantes en su estudio: «¿Qué significan?».

Lo que conectaba a Lowry con su imagen corporal, lo que hacía que la imagen fuera suya, estaba ligado a la relación con su madre. Cuando sus sanciones o condenas amenazaban con desaparecer, sus propios vínculos con su imagen corporal se evaporaron. El lugar que la imagen de él había ocupado para ella había cambiado, y entonces perdió su punto de anclaje. Esta renuncia a la imagen es raramente tan literal como lo fue para Lowry, pero el cuestionamiento de la identidad propia puede tomar otras formas. Una persona en duelo puede tal vez olvidar su propio teléfono, su dirección o llevar consigo su identificación. Como notó Joan Didion, «Durante cuarenta años me vi a mí mismo a través de los ojos de John.» Pero ahora que él se había ido, esta perspectiva es cuestionada: «Este año por primera vez desde que tenía veintinueve años me vi a mí misma a través de los ojos de alguien más». Como ella escribe, «cuando hacemos duelo por nuestras pérdidas también hacemos duelo, para bien o para mal, por nosotros mismos. Como éramos. Como ya no somos. Como ya no seremos en absoluto algún día».

Sin embargo esto queda claro raras veces. Tenemos que renunciar a lo que éramos para la persona que hemos perdido,

pero mucho de esto habrá sido estructurado a un nivel inconsciente. Como lo manifestó una persona en duelo, «Con el fin de ser capaz de renunciar a una relación, necesito saber lo que es esa relación.» Y ésta es todavía otra razón por la cual el trabajo de duelo es tan largo y doloroso. Involucra, después de todo, una verdadera renuncia a una parte de nosotros mismos. Nos vemos forzados a renunciar a nuestra propia imagen. Describiendo el dolor y el duelo que siguió a la muerte de su hijo, Gordon Livingstone observó cómo su propia imagen de padre admirado se perdió: «Justo debajo de mi enojo está mi tristeza ilimitada porque la persona que me amó sin reservas se ha ido. Me digo a mí mismo que él no habría creído por tiempo indefinido que yo era perfecto, pero extraño eso también».

Tal vez ésta sea la razón por la que algunas personas de hecho cambian su apariencia durante el proceso de duelo. Pueden adoptar un nuevo corte de cabello o estilo de vestir. Y también por esto es tan común que cuando la gente habla acerca del momento de enterarse de una pérdida pueden no tener ningún recuerdo de qué palabras se usaron o del preciso momento en que se las transmitieron, y sin embargo saber exactamente qué llevaban puesto, algún detalle trivial sobre la ropa. Aunque pudiéramos explicar de manera obvia esto en términos de desplazamiento, un tipo de negación de la realidad de las malas noticias y un viraje hacia el detalle contingente de las prendas, ¿no sugiere también un reenfoque hacia la imagen de uno mismo? ¿Como si la noticia de la pérdida involucrara, en cierto nivel, un cuestionamiento de esta imagen?

Este rasgo del duelo puede ayudar a explicar una costumbre peculiar asociada más a menudo con la tradición judía pero presente también en otras culturas. Después de una muerte, los espejos en la casa de la familia afligida son cubiertos. La interpretación de sentido común de esta práctica es ver la eliminación de las imágenes de espejos como un recordatorio de que debemos renunciar a nuestra vanidad en momentos de dolor. En un nivel más profundo, se ha afirmado que la cobertura sirve para mantener a los muertos a distancia: si permanecen

amenazadoramente en la casa que una vez habitaron, pueden estar confundidos por su propia imagen y entonces decidir habitarla de nuevo. Pero, ¿no vemos aquí también una conexión entre la pérdida de un ser amado y la pérdida de nuestra propia imagen? Renunciar a ellos significa renunciar a la imagen de lo que éramos para ellos: y esto tendrá un profundo efecto en nuestra propia imagen.

Cuando perdemos a un ser amado, hemos perdido una parte de nosotros. Y esta pérdida requiere de nuestro *consentimiento*. Podemos quizá decirnos que hemos aceptado una pérdida, pero aquiescencia y verdadero consentimiento son diferentes en lo fundamental. Muchas personas, de hecho, van por la vida obedeciendo a otras mientras albergan un resentimiento abrasador en su interior. Dicen «Sí» sin querer decirlo realmente, de la misma forma en que un niño pequeño puede seguir las instrucciones de cómo usar el orinal por miedo, sin realmente haber estado de acuerdo en ello. En el duelo tenemos que dar consentimiento en el nivel más profundo a la pérdida de una parte de nosotros mismos, y es por ello que, como hemos visto, requiere un sacrificio adicional. Esto implica lógicamente que la única forma de renunciar a la imagen que proyectamos para alguien más es cuestionar la forma en que imaginamos que éramos vistos. La película *Azul* provee otro ejemplo al respecto. El personaje de Juliette Binoche se entera después del accidente en el que su esposo e hijo murieron que él llevaba una doble vida. Había tenido una aventura y su amante estaba a punto de tener un hijo. Ahora ella no sólo tiene que hacer duelo por él, sino por la imagen que tenía *para él*, de lo que era ella para él, incluso si sólo descubre esto después de la muerte.

Encontramos una inversión similar en el duelo de la reina Victoria por su madre, quien murió menos de un año antes que su amado esposo Albert. El duelo de Victoria por Albert preocupaba tanto al pueblo como a sus biógrafos posteriores, ya que parecía muy ostentoso en su negación a aceptar la ausencia. Pero esto ha oscurecido la pregunta crucial de cómo respondió

a la reina ante la muerte de su madre. Victoria siempre se consideró poco importante para su madre: en su diario, escribió «no creo que Ma me haya amado jamás». Pero después de su muerte, al revisar los papeles de su madre, descubrió que había conservado incluso los más pequeños recordatorios y fragmentos de escritura que le había escrito. Se sintió abrumada al darse cuenta de que sí fue objeto del amor maternal y ahora sentía un agudo arrepentimiento por las oportunidades de reciprocidad perdidas.

Esto transformó profundamente su imagen de sí misma. Así como el personaje de Binoche tuvo que renunciar a quien imaginaba ser como esposa, Victoria se enfrentó a un cambio en su propia imagen como hija. La crisis que siguió, junto con su dolor prolongado, excesivo, por su esposo, sugiere que quizá su duelo por Albert contenía el esfuerzo oculto de hacer duelo por su propia madre. Y, ¿no la puso este proceso prolongado justo en el lugar que no fue capaz de ocupar para su madre cuando estaba viva? El de la hija devota, amorosa. La reina se refería a Albert, después de todo, como si hubiera sido «una madre» para ella, y después de su muerte se comparaba con «una niña que ha perdido a su madre».

Volviendo al problema del encuentro sexual en *Azul*, ¿no podríamos interpretarlo ahora de forma distinta? En un nivel, hay una identificación con el muerto. Tal como el esposo había sido infiel, ahora la esposa lo es también, como para decir «Tú no eras quien yo pensé que eras, así que ahora, ¡yo tampoco lo soy!» Pero en otro nivel, quizá más profundo, podríamos interpretar su hacer el amor con otro hombre como un acto de entregarse a sí misma, en el específico sentido de renunciar a su imagen. Después de este sacrificio, ella alcanza una nueva libertad.

* * *

Tener una idea de quiénes somos para otros no es nada sencillo. Sophie Calle ilumina esta cuestión con su original manera. Su

trabajo se refiere constantemente a su propia imagen. Contrata detectives privados para que la sigan, describan y tomen nota de sus movimientos. Su interés reside en averiguar cómo está constituida para otros, cómo la ven. En algunas de sus obras, se convierte en un personaje en la ficción de alguien más, permitiendo a otros escogerle sus itinerarios. Alguna vez le pidió al escritor Paul Auster que le dictara lo que ella haría durante un año, y cuando él respondió prescribiendo una serie de labores mucho más modesta, las cumplió en su totalidad. Incluso siguió una dieta que él le prescribió, que establecía que cada día tendría que comer sólo comida de cierto color.

Este proyecto podría ser visto como un tipo de parodia del modernismo. Tal como en la novela modernista, los protagonistas y narradores son tan a menudo fríos y distantes de los eventos que describen, aquí Calle se convierte en un personaje del cual ella siempre está creando distancia. Su identidad misma es trazada a través de otras personas, y las cosas que pasan *en* su vida son representadas como cosas que le pasan *a* ella. De hecho, a pesar de montar bastantes situaciones, nunca se presenta a sí misma como autora de sus acciones, sino más bien como el producto de las acciones y elecciones de otras personas.

Más allá de esta interesante inversión del modernismo, el trabajo de Calle plantea la pregunta de cómo emerge ella a través de la narrativa de otros. ¿Quién (parece estar preguntando) es su autor? Esta exploración de quién es ella para otros puede estar vinculada a un momento en su niñez que ella ve como un punto de inflexión. Al encontrar una carta de un amigo de la familia a su madre refiriéndose a ella como «nuestra Sophie», se preguntó qué podía querer decir eso. ¿Cuál era el sentido del pronombre posesivo aquí? ¿En qué forma podía ella ser «nuestra»? Se preguntó si este hombre era en realidad su verdadero padre, y a partir de ahí tejió una red de fantasía y ensoñaciones entre la edad de ocho y once años. Este pronombre movió la dirección de su práctica artística: una cuestión de quién es ella para el otro, cómo puede ser vista, percibida, filmada, observada y pensada por alguien más.

En su arte, Calle también escenifica apegos artificiales a desconocidos. Elije a alguien al azar, para después seguirlo y documentar su comportamiento en todo detalle. Después abandona la escena, para, en principio, no volverlos a ver jamás. Esta concentración de sus emociones las convierte, dice ella, tanto en «arbitrarias como reales». Desarrolla un profundo apego a esa persona, «aunque sólo sea por media hora». Después de ese tiempo, el hechizo se rompe. Si el encuentro terminó en una separación necesaria, ésta es una separación que «no duele».

Es difícil no pensar aquí en el juego del carrete de algodón descrito por Freud que fascinó a tantas generaciones posteriores de analistas. Mientras observaba a su nieto tirar de un carrete de algodón hacia él y después arrojarlo, Freud creyó estar atestiguando un proceso arcaico de simbolización de la presencia y ausencia de la madre. El carrete representaba a la madre y, al hacerlo aparecer y desaparecer, el niño estaba adueñándose de una situación sobre la cual de otra forma podía tener muy poco control.

La clave de este juego, de cualquier forma, no estaba simplemente en la actividad repetida sino en el hecho de que el movimiento del carrete era acompañado de sonidos: el niño pronunciaría la palabra «*da*» (allá) cuando el carrete estaba presente y «*fort*» (ido) cuando ya no estaba. No sólo estaba creando un ritmo de presencia y ausencia, sino que estaba ligando activamente esto a un proceso simbólico, a las palabras y la diferencia entre los dos términos que él había escogido. La ausencia de la madre era así conducida a una red simbólica. Estaba siendo registrada en el lenguaje.

Los apegos artificiales de Calle son como el carrete de algodón. Además de generar presencia y ausencia, tienen que ver con el registro, ya que su trabajo consiste en hacer reportes de sus propias actividades. Ella no sólo sigue a la gente, sino que documenta y marca los apegos con notas y fotos. «Mis movimientos», dice ella, «eran dictados por decisiones que tenían que ver con dejar hombres y estar con hombres.» Si estos

momentos de separación y pérdida eran tan importantes para ella, su trabajo provee una especie de modelo del proceso de duelo. La ausencia es registrada y grabada, incluso la cuestión de su propia identidad, de quién es ella para otros, en última instancia no es respondida.

* * *

Este aspecto del proceso de duelo también nos da una clave para un problema clínico que intrigó a Freud. ¿Por qué, se preguntaba, el duelo involucra no sólo estados depresivos sino también ansiosos? Tennyson había planteado una pregunta similar muchos años antes en su poema «In Memoriam» cuando pregunta «¿Pueden la desesperanza apacible y el salvaje desasosiego / ser inquilinos de un mismo pecho?» Es un hecho que donde una persona puede responder a una pérdida con una inercia general y falta de vitalidad, otra puede sentir una sensación de ansiedad persistente, como si algo terrible estuviera a punto de suceder, una suerte de terror expectante. En muchos casos, los estados depresivos y ansiosos están mezclados juntos. ¿Cómo podemos entender estos fenómenos clínicos?

La ansiedad, de acuerdo a Lacan, es la sensación del deseo del Otro. Significa que somos confrontados con la cuestión de lo que somos para ellos, qué valor tenemos para el Otro, del cual el primer modelo es el cuidador primario de nuestra infancia. Esto puede ser representado de nuevo con cualquier figura de nuestra vida posterior, de nuestras parejas y esposos a nuestro jefes y compañeros de trabajo. Si nos encontramos en cierta situación donde no estamos ya de súbito seguros de nuestros soportes, sin ninguna idea de dónde estamos o de cómo estamos siendo percibidos, la respuesta bien puede ser un sentimiento de ansiedad. Ahora, ¿qué tiene que ver esto con el duelo?

A menudo sucede que una persona encuentra la forma de resolver una situación difícil, intolerable, al interior de una

familia o en una relación con un cuidador al apelar a la imagen de alguien más. Puede tratarse de un hermano o hermana, o alguien más en la familia que esté a la mano. Son seguidos por todas partes, a menudo literalmente, y pueden bien haber sido el favorito del padre en cuestión. Podemos pensar aquí en el caso que discutimos en el Capítulo I, de la mujer cuya angustia comenzó cuando murió el hermano cuya madre había idealizado tanto. Las relaciones familiares son construidas alrededor de la imagen del hermano para así constituir una barrera entre el niño y el cuidador.

Cuando este imaginario amortiguador es retirado debido a la muerte, la separación o la enfermedad, la persona está de súbito sin ninguna barrera de defensa. Ya no hay ninguna mediación entre ellos y la terrible pregunta de qué son para el Otro. Y esto puede disparar un sentimiento insoportable de angustia y temor. En estos casos, la ansiedad se trata menos sobre la pérdida de la persona en cuestión que sobre las consecuencias de esta pérdida en términos de otra relación, generalmente con uno de los padres. Ésta es la relación que importa, y a la que el lugar privilegiado dado al hermano *era en sí mismo una respuesta*. Con su pérdida, la persona en duelo se ve confrontada con la pregunta por su propia identidad para alguien más. Y de ahí, clínicamente, el ritmo de la depresión y la ansiedad que encontramos tan a menudo en el duelo.

El ejemplo de la imagen del hermano es útil aquí ya que atrae la atención hacia la situación triangular, pero con la misma frecuencia es un asunto de una imagen que el sujeto mismo ha adoptado en la relación con el padre. Cuando esta imagen aparece en escena (por ejemplo, a causa de la muerte de un padre), ya no hay ninguna protección ni barrera y entonces la ansiedad puede volverse abrumadora. La muerte del padre no significa su ausencia del mundo físico de la persona en duelo: por el contrario, es bien sabido que la muerte sólo puede hacer la imagen de la persona perdida más fuerte, y sus imperativos más poderosos.

* * *

Los cuatro elementos del duelo que hemos discutido pueden ser ilustrados con un ejemplo clínico. Un paciente había perdido a su esposa un año antes y permaneció en un estado de inercia desde su muerte, incapaz de trabajar o de llevar a cabo sus actividades diarias, perseguido por imágenes y recuerdos de ella, buscando su imagen en las calles e incapaz de mantener vínculos con sus amigos y familia. La secuencia que examinaremos aquí tuvo lugar durante un período de seis meses, al final del cual él fue capaz de superar la severidad de su estado de inercia, reanudar su trabajo y pensar de nuevo en las posibilidades de vivir. Podemos seguir su progreso a través de una serie de sueños que muestran cómo el proceso de duelo fue desenvolviéndose.

Sueño 1: X está furioso con su esposa y tienen una terrible pelea. Él le reprocha por haberle ocultado cierta información. Otra mujer que tiene los rasgos de su esposa exagerados entra entonces en escena. Él se va con ella y conforme deambulan por una fiesta, él se descubre comportándose con ella de la forma en que su esposa se comportaría en público con él. Al despertar, X contempla por un momento la imagen visual de la segunda mujer y se da cuenta de súbito de que ésta es de hecho la imagen de su esposa.

Sueño 2: X está en la casa donde vivió con su esposa. Quiere una taza de té pero no hay leche. Le pregunta a varios personajes que parecen estar por ahí y le dicen que no hay leche suficiente. Entonces él entra en cada cuarto de la casa, esperando encontrar a alguien ahí, pero no hay nadie. Finalmente, en el último cuarto, X ve una multitud de pertenencias colocadas ya sea en preparación para un viaje o indicando el regreso de un viaje. Él espera ver a su esposa, pero no hay nadie ahí.

Sueño 3: X está en una tienda. Derraman un poco de leche y espera que la cajera le dé otra caja gratis. Ella no se la da. Entonces él saca todo su cambio, pero ella se niega de todas

formas. Entonces su esposa aparece y se aferran el uno al otro de una forma muy física, erótica.

Sueño 4: X está con su esposa. Ella dice: «Es una calle de una dirección». X trata de comprender lo que esto significa. ¿Es una calle de una dirección para él o para su esposa? Trata de comprender pero no lo consigue. A lo largo del sueño, X tiene la profunda sensación de no conocer a su esposa. De pronto se encuentra en un cuarto lleno de maletas. Él dice, «¿Has estado en algún lado?» o «¿Vas a algún lado?», pero no se acuerda cuál de las dos.

Sueño 5: X está con su esposa y otra vez tiene la sensación de su extrañamiento. Ella parece ajena, completamente opaca. Entonces ella lo sostiene y le dice, «No me dejes nunca». Él dice: «No lo haré», pero no está del todo seguro.

Sueño 6: X se siente fuera de lugar. Entonces simplemente hay una imagen de un pedazo de tela blanca con una pequeña mancha de excremento en ella.

Ciertamente, uno podría aproximarse a estos sueños desde la usual perspectiva de la psicología popular: la negación de la muerte, la furia, el viaje, la partida, etc. Pero revelan mucho más sobre los procesos inconscientes que permiten al duelo tener lugar. Las asociaciones con los sueños aquí fueron invaluables, y trajeron vínculos importantes entre su esposa, su madre y su propia imagen. El reproche a la esposa en el primer sueño evoca el reproche del hombre a su madre en un momento particular de la niñez, un reproche del cual él no había sido consciente hasta que lo asoció con el sueño. Ella había partido para ir en un largo viaje, dejándolo sin advertencia alguna con sus abuelos. Su ira y su confusión nunca habían tenido voz conscientemente, y sólo ahora podía comenzar a pensar acerca de los efectos de esta traición temprana. Era la pérdida de su esposa la que lo mandó de regreso a esta crucial discontinuidad en su niñez.

El primer sueño también elabora esta relación entre esposa y madre de otra forma. Hay un énfasis en imágenes, como si pudieran estar separadas de aquéllos que las habitan: una

mujer se ve como su esposa, él se comporta como si fuera ella y después se da cuenta de que la otra mujer es de hecho su esposa. Éstos son rasgos de narcisismo, el cual involucra nuestras identificaciones con imágencs y nuestra ocupación dentro de ellas. Son imágenes de quiénes somos o de quiénes queremos ser, pero el sueño muestra que estas imágenes son sólo imágenes: la forma en que son cambiadas señala que pueden ser de alguna forma liberadas de su punto de anclaje. Las imágenes y lo que hay más allá de ellas, de cualquier forma, son cosas diferentes. El sueño sugiere un primer paso en este básico desenredo de imágenes de lo que la imagen está envolviendo.

El sueño 2 continúa evocando la relación de X con su madre, que «ya no tenía leche» después de un breve período de amamantarlo. Hay así una tensión entre el material ligado al narcisismo, en el cual las imágenes pueden ser cambiadas y nosotros podemos tomar el lugar de otra persona, y esto ligado al objeto (en este caso, el objeto oral), el cual no puede ser cambiado ni intercambiado. Encarna, por el contrario, una fijeza ligada a la satisfacción corporal. El tercer sueño continúa este refinamiento de la separación del campo de narcisismo y el objeto: cuando X es confrontado con una mujer que se niega a darle nada, la imagen de su esposa aparece y emerge un placer carnal en el punto de la frustración. El trabajo analítico durante este tiempo estuvo particularmente enfocado a explorar los vínculos de la imagen de su esposa con la de su madre.

Los sueños 4 y 5 son en un sentido paradigmáticos del proceso de duelo, al demostrar la separación de la imagen y otro registro más allá de eso. Ambos confrontan a X con la intensa sensación de algo desconocido acerca de su esposa. La cuestión acerca del significado de la calle de un solo sentido evocaba para X tanto el viaje de un sentido de su esposa y el hecho de que él también estaría tomando ese viaje de un solo sentido en algún momento del futuro. Su incomprensión puede ser tomada como un signo de lo real, donde la muerte se presenta a sí misma como un acertijo opaco frente al cual el soñador (y de hecho el lenguaje mismo) no tiene respuesta. La

cuestión del significado del equipaje también le recordaba a X de un tiempo en su niñez en que su madre se había ido de viaje. Estos temas son escenificados otra vez en el quinto sueño alrededor de la frase «No me dejes nunca», la cual X decía que era en realidad su propio ruego, dirigido tanto a su madre como a su esposa.

Antes de comentar la aparente incongruencia del sexto sueño, debemos decir algo acerca de la experiencia de X desde aproximadamente el sueño 4. Estos meses habían sido caracterizados por una superación de la inercia y un casi maníaco disfrute de ciertas bromas, juegos de palabras y anécdotas a las cuales regresaba con frecuencia. Después del sueño 6, X se dio cuenta de que todos estos compartían un tema común: una referencia escatológica a la imagen de un bebé cagado. El cambio en el sueño donde X pasa de sentir que no tiene un lugar a su eclipse total en la imagen de una tela manchada de excremento sugiere la equivalencia de X al excremento: ésta es la imagen de lo que está fuera de lugar, lo que no debería estar ahí. En ese momento, X recordó un detalle del período en el que conoció a su esposa. Antes de la cena en la cual se la presentaron, él había escuchado una historia acerca de una escena vacacional en la cual ella evacuaba con desinhibición frente a otras personas. En las siguientes semanas, X recordó sus propios esfuerzos cuando era niño por esconder sus actividades excretorias frente a todos excepto su mamá.

No interpreté los sueños de X, no sólo porque fueron interpretados por el mismo X, sino porque, como muchos de los sueños que señalan el proceso de duelo, eran interpretaciones en sí mismas. Aunque quizá podamos encontrar en ellos las dinámicas anales que tanto interesaron a Abraham, me parece que escenifican la división entre el campo de la identificación narcisista y el objeto enfatizado por Lacan. En la serie de sueños, vemos una separación de la imagen de la esposa de los registros orales y anales, y, en las asociaciones, el hilo conductor que hizo a esta mujer tomar el lugar en su fantasía que sostuvo durante tanto tiempo, un hilo que estaba en

parte ligado al campo del narcisismo, como podemos ver en el detalle del exhibicionismo escatológico que tanto llamaba su atención. Ésta era la imagen a la que él mismo aspiraba, mostrarle su excremento orgullosamente a su madre.

Esta separación significaba una emergencia de un profundo sentido de alteridad. Al tiempo que la imagen perdía sus coordenadas usuales, él sentiría la otredad, el enigma de su esposa, y sin duda esto evocó para él también la alteridad de su madre. En el sexto sueño, vemos cómo la falta de una representación responde al punto de la verdadera pérdida. Y, al final de la secuencia, en el nuevo interés de X por la vida, vemos, hablando a grandes rasgos, la reintegración del sujeto en su marco narcisista. Han estado separados durante el trabajo de duelo, pero ahora pueden comenzar a funcionar juntos una vez más: él podía sentirse atraído por las imágenes de otras mujeres, y sentía que ellas tenían algo tentador.

Estos sueños también ilustran la dialéctica de deseos que Lacan puso en el corazón del proceso de duelo. La opacidad de la mujer y su pronunciamiento enigmático expone la dimensión del deseo del Otro, esa parte de la subjetividad de la madre que nunca estuvo satisfecha con su hijo. La cuestión aquí concierne, como lo planteó Lacan, hasta qué punto el sujeto era una carencia para el Otro, esto es, qué lugar tenían en el deseo del Otro. Aunque el pronunciamiento de X, «No me dejes nunca» es atribuido a su esposa, su inefable y opaca presencia en el sueño anterior fue experimentada como un no-reconocimiento fundamental, indicando que el deseo de ella era dirigido finalmente más allá de él.

Cuando Lacan señaló que sólo podemos estar en duelo por alguien de quien podemos decir «Yo era su carencia», implica precisamente esta cuestión de lo que éramos para el Otro. Ser la carencia de alguien significa que ellos han proyectado su propia sensación de carencia en ti: en otras palabras, te aman. Amamos, después de todo, a aquéllos que parecen tener algo que nosotros no tenemos. En este sentido, parte del trabajo de duelo involucra hacer duelo por el objeto imaginario que

éramos para el Otro. Y, ¿no es el odio una de las consecuencias de no ser capaz de decir «Yo era su carencia»: exactamente lo que bloquea el proceso de duelo según Freud? La secuencia de sueños también ilumina otro momento importante. Había ciertamente una sensación de frustración para X y, al final de la secuencia, un nuevo interés en la vida, pero en medio había una muy profunda experiencia de la alteridad de su esposa, su otredad. ¿Cómo, cabría preguntarse, podemos apartarnos alguna vez de aquéllos a quienes hemos perdido sin reconocer esta inasible, enigmática dimensión?

Curiosamente, esta parte del trabajo de duelo es un hilo central en una cierta tradición del catolicismo. Tantos autores, desde san Agustín en adelante, enfatizan cómo, con el propósito de reconocer la extrañeza de Dios, debemos primero confrontar nuestra propia extrañeza ante nosotros mismos. Esta conciencia no sólo implica contemplación sino violencia y dolor, al tiempo que somos arrancados lejos de nuestra amada imagen propia y sus reflexiones. Como lo dijo san Juan de la Cruz, sólo cuando Dios se ha vuelto completa y aterradoramente un extraño para nosotros podemos llegar a «conocerlo» como algo más allá de la proyección de nuestras carencias. Ésta es exactamente la tensión entre la dimensión desconocida, opaca de nuestros seres amados y el manto narcisista que nosotros les hemos dado. Cuando podemos verlos como algo más que el eco de nosotros mismos, emergen como verdaderamente reales.

* * *

Tomemos aquí otro ejemplo para dar claridad al significado en el duelo del sentido de alteridad y de un registro más allá de imágenes visuales. Más que un caso clínico, es un recuento histórico discutido por Richard Trexler en su libro sobre la vida diaria en la Florencia medieval y también por Jean-Claude Schmitt en su estudio de los fantasmas en la Edad Media. Giovanni Morelli era un florentino nacido en 1372, cuyo

hijo mayor, Alberto, murió a la edad de nueve años en 1406. Ningún sacerdote estuvo presente en el lecho de muerte y Giovanni se convenció cada vez más de que él había abandonado a su hijo. Durante los siguientes seis meses evitó entrar al cuarto de Alberto y, a pesar de los esfuerzos conscientes para no pensar en él, la imagen del hijo estuvo siempre presente: «Continuamente tenemos su imagen ante nuestros ojos, recordamos su forma de ser, sus condiciones, sus palabras y actos, día y noche, en el desayuno y en la cena, dentro y fuera». Es como si el niño muerto estuviera atormentándolos: «Pensamos que está sosteniendo un cuchillo que nos está clavando en el corazón».

En el primer aniversario de la muerte de Alberto, este dolor se volvió insoportable: «Me parecía como si mi alma con mi cuerpo estuvieran atormentados por mil puntas de lanza». Giovanni se castiga a sí mismo por no haber hecho escuchar la confesión del niño, aunque sabemos que en la Florencia de ese tiempo Alberto no había alcanzado la edad para su primera confesión. Giovanni pensaba que debido a esta negligencia la imagen de Alberto estaba acechándolo. A la hora exacta de la muerte de su hijo, Giovanni miró fijamente las imágenes de Cristo, María y el Evangelista, abrazándolas y besándolas en los mismos lugares que había hecho su hijo. Mirando estas imágenes, él revisó en su mente la tristeza que debieron haber pasado, y luego el catálogo de sus propias culpas, antes de rezarles por la salvación de Alberto.

Después de este ritual, Giovanni no podía dormir. Acostado, dando vueltas en la cama, imaginaba que el Diablo estaba tratando de convencerlo de que sus esfuerzos habían sido en vano y lo incitaba a pensar en su propia vida y su infelicidad. Giovanni abandonó entonces la decisión de pensar sólo en Alberto y permitió a Satán poner delante de él la historia de su vida. En el momento en que acepta pensar en sí mismo y no sólo en Alberto, el alboroto termina, Satán enumera la lista de todas las pérdidas que Giovanni ha experimentado: su padre, su madre, su hermana, su primer amor, su dinero, su propiedad,

y así. El Diablo aquí está haciendo justo lo que Melanie Klein afirmaba que era central para el proceso de duelo: hacer un recuento de todas las pérdidas tempranas que precedieron a la más reciente.

Satán le dice que lo mejor que jamás le ha pasado a él fue el nacimiento de su hijo, el cual ahora se ha convertido en su mayor tristeza. Giovanni entonces se reprocha a sí mismo: «Tú no lo trataste como a un hijo sino como a un extraño; nunca jamás le mostraste un rostro feliz. Nunca lo besaste para que él pensara que eras afectuoso». Este autorreproche es típico de Giovanni y sabemos que pasó gran parte de su tiempo lamentándose por la historia de tristeza y abatimiento en su familia. Tal como su propio padre había sido maltratado por su familia, así, pensaba él, la vida le había dado un mal trato.

Giovanni mismo había sido abandonado por su padre, quien murió cuando él tenía dos años. Su madre se había vuelto a casar poco después, dejando a sus hijos con los padres de ella. Cuando se propuso escribir la biografía de su padre, Giovanni asumió que éste había sido tan poco amado por su propio padre como Giovanni suponía que era su caso con el suyo. Enfatiza una y otra vez las privaciones de su padre, la infelicidad y victimización. Cuando Giovanni habla de su propia vida, el mismo sentido de fracaso la recorre. Abandonado una y otra vez, los daños que sufrió por las heridas de su niñez eran «ni imaginables ni mesurables, sólo infinitas.»

Regresando a la secuencia nocturna, Giovanni tiene pensamientos suicidas y ahora compara su sufrimiento con el de Cristo. Esta idea de no estar totalmente solo le permite conciliar el sueño. Entonces una visión en un sueño le muestra que su anterior plegaria ha sido escuchada: le dicen que la muerte no fue culpa suya. En la primera parte de la visión, él es asediado por la imagen de Alberto. Para deshacerse de ella, decide caminar alrededor de un punto local alto, Monte Morello, ligado lingüísticamente a su propio nombre familiar. En la caminata, no puede pensar más que en Alberto y especialmente en su propio fracaso con relación a su hijo. Al tiempo que se

atormenta más y más, pierde noción del tiempo. Después de un rato, el tormento es reemplazado por dulces recuerdos del nacimiento de Alberto y de su infancia. Una gran cantidad de imágenes positivas emergen.

Giovanni se sienta a llorar cuando un pájaro vuela hacia abajo desde una montaña, cantando dulces melodías. Pero al tiempo que Giovanni se acerca a él, las melodías se vuelven espantosas y él huye. Al tiempo que lo hace, el pájaro es atacado por una hembra jabalí cubierta en estiércol de macho, y, al moverse hacia ellos, él se arrodilla y reza por una explicación. Una luz brillante lo rodea, la cual resulta ser su santa especial, Catalina. Una nube de pájaros se acerca y uno de ellos se transforma en Alberto. Giovanni mira hacia la aparición y, dándose cuenta de que no puede ser asido físicamente, comienza a hablarle. El espíritu de Alberto le dice que sus plegarias han sido aceptadas, y en respuesta a la pregunta de Giovanni «¿Soy yo la causa de tu muerte?», le dice que no fue su culpa. Le dice, «No busques lo imposible».

Esta hermosa secuencia ilustra muchos de los temas que hemos discutido: el relato de una ausencia, el repaso de pérdidas anteriores, la cuestión de ponerse en el lugar del muerto, y la apelación a un tercero para dar autenticidad y mediar una pérdida. Curiosamente, el relato dado por Richard Trexler deja fuera algunos detalles incluso más sugerentes. En realidad el pájaro cae de una rama y la hembra jabalí que el macho ensució pasa sobre el pájaro y lo cubre de excremento. El encuentro que sigue con la belleza blanca deslumbrante de la santa es marcada por el hecho de que ella corta a la hembra jabalí en pedazos. Las referencias al excremento y a la violencia parecen fuera de lugar, sin embargo forman una parte esencial de la experiencia de sueño de Giovanni.

Aquí están todos los motivos tan queridos por Klein y Abraham: la emergencia del registro de analidad, los ataques en el cuerpo de la madre, etc. Pero, ¿no vemos también trazada la división entre la imagen narcisista, brillante, y el objeto, en este caso bajo la forma del residuo excrementicio caído?»

En este momento decisivo en el proceso de duelo, el sueño de Giovanni representa una serie de separaciones, como para representar la diferencia entre la imagen querida –aquélla de su hijo perdido— y otro registro que yace más allá de esto. Aquí es crucial la descripción de la transformación del pájaro en Alberto: al mismo tiempo que constituye a su hijo, hay algo inasible en su imagen. Como en la secuencia clínica que discutimos anteriormente, presenciamos una separación de dos registros en el duelo de Giovanni: la imagen es valorada aparte de su alteridad que yace más allá de ella. Y este proceso tiene un efecto temperante, mediador en el sufrimiento de la persona en duelo.

Hemos explorado cuatro procesos que señalan que el trabajo de duelo está teniendo lugar: la introducción de un marco para señalar un espacio simbólico, artificial, la necesidad de matar a los muertos, la constitución del objeto (involucrando la separación de la imagen de la persona amada del lugar que ocupaba para nosotros) y la renuncia a la imagen de quienes éramos para ellos. Estos cuatro motivos muestran algunas diferencias entre el dolor (nuestra reacción emocional a una pérdida) y el duelo, el cual es una suerte de trabajo psíquico. Pero, ¿qué pasaría si estos procesos permanecieran inaccesibles o bloqueados? Cuando observamos con detalle casos individuales de duelo, vemos de hecho que casi siempre están de alguna forma obstruidos. Posiblemente se destrabarán con el tiempo, pero cstos procesos inconscientes nunca son tan fluidos como sugieren muchos relatos de etapas ordenadas de duelo.

Freud creía que la barrera central para el trabajo de duelo era la mezcla de odio con amor. Cuanto más positivos sean nuestros sentimientos hacia la persona que hemos perdido hundidos por los negativos, más difícil será separarnos de ellos. El odio, de hecho, es un fuerte lazo humano y todos sabemos por nuestras vidas diarias cómo el odio y la furia contra otra persona son difícilmente compatibles con olvidar a esa persona. Pero para Freud, un duelo bloqueado, interrumpido o fallido no es lo mismo que la melancolía. Si bien ambos involucran problemas para lidiar con una pérdida, la melancolía cs aún así una catcgoría clínica bastante diferente.

Como vimos en el Capítulo I, la melancolía se distingue por los cambios severos en la autoestima de una persona. El melancólico se considera a sí mismo como indigno e irrevocablemente

culpable. Nada podrá cambiar la fijación de esta imagen propia, la cual puede alcanzar una certeza delirante. Freud explicó esto con la idea de una identificación abarcadora con la persona perdida: los reproches a la otra persona se han convertido en reproches a uno mismo. Esto era tomado como el rasgo definitorio central de la melancolía, sin embargo era también por lo cual sus estudiantes Abraham y Klein estaban en desacuerdo con él. Ellos no veían un autorreproche como resultado exclusivo de haberse identificado con el objeto perdido amado y odiado. El autorreproche, pensaban, era mucho más que simplemente el giro de un reproche dirigido hacia fuera volcado ahora sobre sí mismo. Antes de ir más adelante, tomemos un ejemplo clínico.

Una mujer a mediados de sus cuarenta describió los autorreproches que habían invadido su vida de manera progresiva. Su queja inicial se dirigía hacia estados ansiosos intensos que no podía entender, y miedos acerca del interior de su cuerpo. Estos miedos en realidad formaban parte de la serie de autorreproches, los cuales pudo dividir más o menos en tres diferentes grupos. El primer conjunto de reproches involucraba la convicción de que ella había hecho algo malo, aunque no sabía qué. El segundo conjunto consistía en el reproche de que ella era horrible, «repugnante». Y el tercer conjunto y para ella el más terrible era que el destino de ella era «estar sola para siempre».

Estos reproches adoptaban la forma tanto de pensamientos conscientes como de ideas invasivas e imágenes que «se abrían camino», como ella decía, en su mente. El tercer grupo de reproches era el más insoportable para ella y describía la idea de tener que «seguir y seguir por siempre después de morir» como el destino más horrible que cualquiera pudiera imaginar.

Después de un largo período de trabajo analítico, pudo reconstruir el contexto en el que emergieron los autorreproches. Había sufrido un aborto veinte años antes, el cual se anunció con un sangrado. En ese momento estaba en casa con su madre, y después de que ella comentara el sangrado, su madre

hizo una observación equívoca sobre bautizar al bebé. El aborto fue seguido por un período de silencio: su esposo y su familia no lo mencionaron, y siguieron adelante como si nada hubiera pasado. Fue a partir de este momento que su sentido de la vida cambió: «Me sentía como un fantasma», decía, pasando por las rutinas de su vida diaria adormecida y debilitada, «como si no estuviera viva».

Varios meses después, poco antes de lo que hubiera sido la fecha de nacimiento del bebé, cuando iba caminando a casa de regreso del trabajo, escuchó una voz que le dijo que ella estaría muerta para la fecha en cuestión. La voz no le generó ninguna ansiedad, sino que parecía «natural», como si formara parte de su realidad diaria. Ella simplemente aceptó su predicción. Pronto, sin embargo, un segundo embarazo se llevó la voz y los autorreproches menguaron al tiempo que ella criaba a este niño y a sus hijos subsecuentes.

Muchos años después, una serie de eventos impredecibles trajeron de nuevo a la voz anunciando su muerte, y los autorreproches tomaron una consistencia más poderosa. Al tiempo que ella describía las distintas formas de estos reproches y sus contextos, se volvió claro que el primer conjunto —el que declaraba su culpa— era un derivado directo de las acusaciones de su madre. A lo largo de su niñez, siempre tuvo la culpa de todo ante los ojos de su madre. Cualquier cosa que hiciera, la madre la criticaba por no hacerla correctamente. Más adelante, estas acusaciones fueron internalizadas y se volvieron contra sí misma.

El segundo conjunto de reproches también tuvo un claro origen. Al tiempo que describía las imágenes horribles e intrusivas de un cuerpo repugnante, se dio cuenta de que éste había sido un vago pensamiento en el fondo de su mente durante la época del aborto. Se había preguntado qué pasó con el cuerpo del bebé, y había conjurado una serie de imágenes del feto abortado. Las palabras usadas para describir estas imágenes eran exactamente aquéllas usadas para describir su propia imagen después, como si la imagen del niño muerto se hubiera superpuesto en su propio cuerpo.

El tercer conjunto de autorreproches evocaba este proceso. Un día, hablando acerca de las ideas de ser condenada a la eternidad, de pronto dijo «No hay lugar para ti en este mundo.» El enunciado la sorprendió, y no sabía de dónde había salido. ¿Qué significaba «este mundo» en este contexto?, se preguntaba. Pero después recordó su fascinación y terror cuando era niña al escuchar acerca del purgatorio en las lecciones escolares sobre religión. Las visiones de un infierno interminable la habían asustado, y ahora la secuencia se volvió clara. La enigmática referencia de la madre al bautizo había sugerido que sin un nombre, el niño no podría ir al cielo sino que permanecería en el limbo por toda la eternidad. Y ésta era exactamente la forma de su terror a estar sola por siempre.

Vemos aquí la identificación con el objeto perdido descrita por Freud. Después de una pérdida del bebé, su sombra cayó sobre el ego de ella: se convirtió en el niño muerto, y de ahí los pensamientos del cuerpo mutilado y de ser condenada al limbo, por lo que la eternidad comenzó a apoderarse de su imagen de sí misma. Su percepción real del tiempo se vio afectada profundamente por la identificación y se basó en lo que ella había aprendido de niña acerca del purgatorio. La sensación de ser un fantasma después del aborto reflejaban precisamente esto: en los hechos, ella había muerto con su bebé.

* * *

Vimos antes cómo el trabajo de duelo involucra matar a los muertos. La persona en duelo tiene la elección de matar a los muertos o de morir con ellos. Ante este dilema, el melancólico elige morir con los muertos. Esto puede ser totalmente literal, como con esos suicidios que siguen con rapidez a la muerte de una persona amada, o puede ocurrir incluso cuando la persona permanece biológicamente viva, como vimos con nuestro ejemplo clínico. Analistas y psiquiatras están familiarizados con aquellos casos en que alguien parece tener la intención de suicidarse, planeando el acto de manera tranquila

y metódica. En algunos casos, esta calma es posible porque la persona de hecho ya está muerta: la falta de cualquier perturbación superficial puede engañar al terapeuta y hacerlo pensar que no hay riesgo de suicidio.

La fuerza del argumento de Freud aquí es mostrar que podemos morir antes de nuestra muerte biológica, ya que decidimos habitar el mundo de los muertos o partidos. Nunca se renuncia entonces a la persona amada perdida. Cuando los terapeutas reciben pacientes que parecen desolados y abatidos, siempre es crucial explorar con el mayor detalle la historia y contexto de la depresión superficial. En algunos casos, lo que puede ser fácilmente etiquetado como «depresión» puede ocultar el hecho de que el sujeto ya ha muerto con la persona amada perdida. Esto puede ser una repuesta no sólo a una aflicción real, sino a la pérdida de una pareja o un amigo o incluso de un ideal político o religioso. Muchos de los textos médicos medievales sobre la melancolía, de hecho, mencionan la pérdida de libros o de una biblioteca como un factor precipitante. Lo que importa es la idea de perder lo que es más valioso. Cuando un terapeuta recibe un paciente supuestamente deprimido, deben explorar con un peine muy fino para ver si el desgano o la sensación de mortificación oculta una forma de muerte que pueda subsecuentemente convertirse en real por un acto suicida.

La idea de morir con los muertos puede explicar muchos otros fenómenos clínicos. El melancólico puede quejarse de enfermedades o síntomas corporales que resultan reflejar aquéllos de la persona perdida. O pueden encontrarse actuando partes de la vida de la persona perdida, o incluso experimentando partes de su cuerpo como si pertenecieran al otro. En un caso, un hombre despertaba en la noche y veía sus brazos como si fueran los brazos de alguien más. Cuando buscaba palabras para describirlos, los únicos términos que emergían eran aquéllos usados para describir los brazos del padre que había muerto cuando él era niño. «Cuando desperté mis brazos eran visibles para mí en la realidad pero no eran míos —de

alguna forma estaban muertos, carecían de vida, eran borrosos y amarillos—. Mi propio cuerpo real era el fantasma y yo estaba asustado.» El objeto perdido había llegado literalmente a habitar su cuerpo.

Morir con los muertos tiene otra consecuencia aquí: significa que no se puede matar a los muertos. Y esto, como hemos visto, siempre bloqueará el proceso de duelo. Pone al sujeto melancólico en una posición muy particular. Éste está situado entre dos mundos: el mundo de los muertos y el mundo de los vivos. En el caso de la mujer que discutimos con anterioridad se sentía muerta después del aborto, como si fuera ahora un fantasma. Y los melancólicos a menudo describen esta existencia dividida: por un lado, una vida vivida con otros en sociedad y grupos, y por el otro, una soledad absoluta. Un hombre lo manifestó de la siguiente manera: «es como ser sonámbulo, estar en dos estados sincrónicos paralelos del ser». Experimentar esta división, tratar de darle sentido y de articularla puede ser un proceso terrible, inaguantable y doloroso para el melancólico.

Esto puede arrojar luz en el bien conocido problema de las agonías matutinas del melancólico. ¿Por qué es tan difícil despertar? ¿Es por la idea de enfrentar otro día o se debe a una química cerebral alterada? Como lo afirmó un melancólico, despertar era la parte más dolorosa del día porque «significa pasar de un mundo a otro.» El límite entre el mundo del sueño y el de la vigilia puede ser experimentado como el límite entre los mundos de los muertos y los vivos: y así presenta en toda su agudeza lo desesperado de su situación.

* * *

A veces, esta existencia dividida implica el sentimiento de que los vivos no están realmente vivos. Otras personas son descritas como cascarones vacíos, meros simulacros, sombras irreales. En la vida diaria, el melancólico es forzado a llevar a cabo las rutinas cotidianas, hacer plática ligera, proseguir en

un trabajo soso y cumplir con todos los otros requisitos convencionales de la existencia social. Sin embargo, en otro nivel mantienen su lealtad hacia los muertos. El mundo de la persona muerta es el lugar que habitan en un nivel más profundo y más auténtico. Y por esto siempre hay un peligro de que decidan unirse a ella literalmente a través del suicidio.

El sentimiento de que los otros son simulacros es un fenómeno que no es exclusivo de la melancolía, aunque su presencia en otras categorías clínicas puede derivar del mismo proceso. En un nivel, si el melancólico vive con los muertos, entonces los vivos se convertirán sólo en sombras. El psicoanálisis lacaniano tiene una explicación compleja para esto, pero por el momento propongamos una idea simple. Lo que encontramos con mucha frecuencia en tales casos es una niñez marcada por momentos de *intercambio*: desde muy temprano, el niño es pasado de un padre al otro después de una separación, un padrastro o madrastra sustituyó al verdadero o algún tipo de pérdida tiene lugar seguida de un cambio de cuidador. Esto también puede ocurrir cuando no ha habido un cambio real en la identidad de los cuidadores, pero si, por ejemplo, la madre es altamente inconsistente con su hijo o si su forma de ser es súbitamente alterada por una enfermedad o un accidente. El factor clave es un cambio súbito de estado en aquellos cercanos a nosotros.

Confrontado con un cuidador que cambia de un momento a otro, o quien es literalmente sustituido por otro en un dramático cambiar de manos, ¿qué sentido puede darle a esto el niño? Una posible solución, a estas circunstancias terribles sería imaginar que el cuidador es de hecho más de una persona, o una irreal. No es que la misma persona tenga dos aspectos diferentes, sino más bien que se ha vuelto dos personas diferentes. En un caso, una mujer describió el momento decisivo en su niñez cuando ella supo que su madre ya no era su madre. Cuando tenía tres años y medio, la madre regresó del hospital con un nuevo bebé, y la niña tuvo la convicción de que «ésta no era mi madre, era una persona distinta.» Desde ese

momento, sintió que estaba muerta. «Todo estaba acabado y esfumado. Lo había perdido todo.»

Esto es una reminiscencia de las observaciones de Klein sobre la división en la infancia. Ella creía que la vida temprana se caracteriza por la idea de que distintas polaridades –tales como el bien y el mal, lo satisfactorio y lo frustrante– son experimentadas por el niño como por completo separadas. Son atributos de diferentes entidades y no de la misma: un pecho frustrante y uno gratificante o una madre buena o mala. Más adelante, al tiempo que el infante se mueve a través de lo que ella llama la posición depresiva, él o ella se dará cuenta de que son de hecho atributos de una y la misma entidad.

En tales casos donde ha habido un súbito cambio de manos, el niño experimenta una eliminación de sus puntos fundamentales de referencia. La persona o la gente que importaba simplemente ya no está ahí. Mientras que hay obviamente una variedad de formas de responder a tal situación, para algunos niños la pérdida de tales puntos de referencia es sentida a un nivel profundo, simbólico, alterando el todo de su realidad. No sólo es sentido como si una persona ya no estuviera ahí, sino que ya que esta persona era como un eje central en su ambiente, todo se colapsa. Ya no hay nada que garantice su realidad, y entonces la realidad misma es de súbito revelada en toda su precariedad. Ya nada parece real.

Tomemos otro ejemplo clínico. B fue criado por su madre en la casa de huéspedes de los señores C, una pareja que mostraba amor y afecto hacia él. Su madre, por el contrario, nunca podía ocultar su hostilidad hacia él y lo reprendía interminablemente por el mero hecho de existir. Cuando B tenía cinco años, el señor C murió y en cuestión de semanas la madre se lo llevó de manera por completo inesperada a vivir con su padre biológico, cuya esposa había muerto recientemente. Este momento fue catastrófico para B. Fue apartado de súbito de todo lo que le importaba, no sólo por medio de la muerte del señor C sino por el alejamiento de la ternura y al afecto de la señora C. Más adelante, él describiría el viaje a su nuevo hogar como

un secuestro: «Cuando fui secuestrado, tuve que aferrarme a un lugar en otro lugar». Como consecuencia, parte de B nunca dejó el hogar de los señores C.

No se le dio ninguna explicación por la mudanza y B estaba completamente perplejo cuando le presentaron a un hombre a quien ahora se suponía que debía llamar «padre». A partir de este punto, dijo B, se volvió inseguro respecto al significado de las palabras: «¿Qué significa la palabra "padre"?», preguntaba, igual que especulaba una y otra vez sobre su propio nombre e incluso sobre el pronombre personal «Yo». Era como si el desarraigo lo hubiera arrancado literalmente no sólo del cuidado de los señores C sino del lenguaje mismo. A partir de eso, él se volvió, como él lo planteaba, «un adicto a los diccionarios», buscando para precisar el significado de las palabras. Éstos no eran entretenidos juegos intelectuales para B sino preocupaciones reales, espeluznantes. Se preguntaba, ¿cómo podían las palabras tener el mismo significado antes y después de esa noche en que se mudó lejos de los señores C?

A partir de ese punto, él también estaba alienado de su propia imagen corporal. «Todos esos años después de la muerte del señor C, caminaba, hablaba, hacía mi trabajo, pero no estaba ahí. Yo era dos personas.» Un día, B visitó un museo y se topó con un icono medieval. Le fascinó y durante muchos años regresó a verlo. Añoraba romper el vidrio que lo separaba del icono, con el propósito de «acceder» a él, de tocarlo de alguna forma. En su análisis, B pasó varios años describiendo estas visitas, desesperado por encontrar las palabras para describir la sensación de su separación del icono, la imposibilidad de alcanzarlo y de decir qué era en el icono lo que él quería alcanzar.

La imposibilidad igualaba con precisión para B la imposibilidad de describir la escena de lecho de muerte del señor C. «Es como estirar mi mano», decía, «para agarrar algo pero no hay nada ahí.» Repasaba una y otra vez los detalles de la escena, acompañados de la terrible sensación del fracaso de las

palabras para «tocar» la escena misma. B sabía que habitaba tanto el mundo de los vivos como el mundo de los muertos. Pero el verdadero tormento era la búsqueda para encontrar palabras para describir esta existencia dual, esta sensación de estar en dos lugares al mismo tiempo. ¿Cómo podía ser comunicada esta imposible experiencia?

El icono, para B, era un símbolo no sólo de un hombre muerto, sino también de la imposibilidad de alcanzarlo. Si este hombre había sido un punto de referencia crucial para él, después de su muerte buscaba «un punto de referencia para un punto de referencia», una forma de designar la brújula que tan súbitamente había sido apartada de él.

* * *

El sentimiento de un abismo entre la existencia social y la total soledad tan cuidadosamente descrito por sujetos melancólicos puede a veces llevar a un fenómeno particular. La persona de hecho elige convertirse en anónima de manera totalmente literal, para ser tan sólo uno más entre los otros. Como lo dijo una mujer, después de renunciar a su carrera de altas expectativas para tomar un trabajo mucho menos estimulante de nueve a cinco, «Quería formar parte del engranaje de una máquina.» Esta búsqueda por lo que ella llamaba «banalidad» le permitía desaparecer, como para abrazar el mundo del simulacro. Esta tendencia fue advertida por el psiquiatra Eugene Minkowski alrededor de 1920 y podemos incluso verla como una versión del suicidio. Si el suicidio en muchos casos supone tomar la decisión de quedarse con los muertos, para por fin cancelar la dualidad de los mundos, la búsqueda por la banalidad puede ser el proceso inverso. El sujeto elije el mundo de los vivos, pero viviendo con la sensación de agotamiento descrita por este paciente. Tanto el suicidio como la banalidad implican desaparecer de la vida.

El lector versado en psicoanálisis quizá haga una pausa aquí, escuchando un eco de un conocido dicho acerca de la

neurosis obsesiva. Por lo general se asume que ésta gira en torno a la pregunta «¿Estoy vivo o estoy muerto?» Se piensa que los obsesivos evitan cualquier signo de la vida, en un sentido de proximidad con las dimensiones vivas, humanizadas del deseo, prefiriendo mortificarse a sí mismos en rutinas mecanizadas de vida cotidiana que borran cualquier encuentro real con la alteridad. Aunque una melancolía y una neurosis obsesiva son tan diferentes como el agua y el aceite, ¿hay algo en esta aparente yuxtaposición de la vida y la muerte? El melancólico, después de todo, puede estar tanto vivo como muerto.

Los obsesivos se diferencian esencialmente de los melancólicos en que, por principio, sus vidas giran alrededor de preguntas más que de certezas. Se preocupan y se dilatan sin llegar jamás a ninguna conclusión. Están a menudo fascinados con el momento de transición entre la vida y la muerte. El obispo Berkeley, por ejemplo, se obsesionó con saber qué pasaba entre la vida y la muerte, y entre el sueño y la vigilia. Incluso consiguió ser ahorcado, evitando dar la señal para que lo bajaran a tiempo y cayendo inconsciente al suelo bajo su simulacro de horca. Este interés por lo que está en medio es el tema de muchos rituales obsesivos, que a menudo giran en torno a umbrales tales como puertas, entradas, salidas y barreras.

Cuando se encuentran afligidos, los neuróticos obsesivos pueden aferrarse a un objeto que estaba ahí al momento de enterarse de la muerte. Si reciben las malas noticias por teléfono, pueden fijarse en algún objeto del cuarto, como una fotografía, un pisapapeles o un pedazo de papel. Entonces pueden asegurarse de que este objeto esté a la mano pero a la vez lo rechazan, guardándolo en un cajón y evitando tocarlo. Instrumentan una clase de rechazo privado. El psiquiatra Vamik Volkan, quien ha estudiado estos extraños rituales, llama a tales artículos prohibidos «objetos de vínculo». Como vínculos con los muertos, se convierten en el sujeto de todas las dilaciones y rituales del obsesivo. Debe uno aferrarse a ellos y sin embargo evitarlos a toda costa.

Tales procesos, sin embargo, tienen poco en común con la identificación abarcadora con los muertos que encontramos en la melancolía. Es ésta también la razón por la cual el suicidio es tan raro en obsesivos. La atracción de los muertos no es tan fuerte y la naturaleza de la identificación con los muertos es diferente. Pueden quizás odiar a la persona amada perdida, pero son menos propensos a internalizar esto hasta el grado de odiarse a sí mismos. Los obsesivos, de hecho, se agradan a sí mismos bastante, razón por la cual pueden llegar a ser de lo más molestos para otras personas. Gravitan hacia y lejos de pensamientos sobre la muerte, lo que a su vez a menudo oculta el temor a lesiones corporales o a la mutilación. De la misma forma, es raro encontrar estados prolongados de depresión en neuróticos obsesivos. Es casi siempre una señal positiva cuando un neurótico obsesivo en análisis se deprime, ya que indica que el usual sistema de defensas ya no está trabajando y entonces el cambio es posible.

* * *

La división entre el mundo «irreal» del ser social y la existencia «real» es rara vez experimentada sin angustia en la melancolía. El mundo «real» habitado por el melancólico involucra tan aterradores motivos como el purgatorio eterno, minutos que duran siglos, indecible angustia y dolor, y el llamado de los muertos. Estas descripciones cambian históricamente, mostrando un rasgo básico de cómo trabajan nuestras mentes. Es bien sabido que una persona paranoica que haya vivido en la década de 1950 puede haberse sentido perseguida por los agentes del KGB, mientras que hoy en día el persecutor puede ser un agente del Opus Dei, popularizado por la novela best seller *El código Da Vinci*. Al tiempo que cada época histórica privilegia la representación de ciertos enemigos —brujas, vampiros, nazis, agentes del KGB, aliens—, éstos se equiparan con los persecutores. Otorgan al paranoico una manera de identificar a sus persecutores, de darles un nombre. Las ideas culturales son

utilizadas para expresar el sentimiento de persecución y éste cambiará de manera natural a lo largo del tiempo.

Encontramos el mismo proceso en la melancolía. La idea de habitar dos mundos a menudo es influenciada por dónde imagina una cultura que residen los muertos —en las palabras del escritor Derek Raymond, «Cómo viven los muertos». Las descripciones del cielo, el infierno o el purgatorio pueden entonces tener un impacto formativo en la experiencia en sí del melancólico. No sólo le permiten al melancólico pensar, sino que también proveen la materia para su experiencia en sí, como vimos con el sentimiento del tiempo en el primer caso clínico que discutimos. Una vez que la doctrina del purgatorio fue establecida a partir del siglo XIII en adelante, encontramos informes de sujetos melancólicos que pensaban que ya habían llegado al infierno. El historiador Jacques Le Goff señaló el punto esencial de que el purgatorio era más un tiempo que un lugar. La gente podía establecer cálculos del tiempo en el purgatorio basados en la magnitud de sus sufrimientos, para dar una forma de «contabilidad del más allá».

Le Goff describe los muchos esfuerzos para establecer una proporcionalidad entre el tiempo terrenal y el tiempo en el purgatorio, una proporcionalidad que relacionaba dos cantidades desiguales en magnitud y distintas en tipo. Con este crecimiento en la «psicologización de la duración», los clásicos reportes de la melancolía comenzaron a aparecer. El infierno bien puede haber sido de duración limitada de acuerdo con la mayoría de las teorías, pero un día ahí podía parecer tan largo como un año, y esto es exactamente lo que escuchamos de los sujetos melancólicos. La resonancia entre lenguajes es sorprendente.

Es interesante notar cómo, la cuidadosa reconstrucción de ideas medievales que hace Le Goff acerca del purgatorio lleva la marca de su propia experiencia. Invitado por el historiador Pierre Nora para hacer un relato sobre su elección de profesión, Le Goff describió la fascinación de su madre con la imaginería católica del sufrimiento, de la renunciación y el infierno. Él vincula la «devoción masoquista» de su madre por

estas imágenes con la propia muerte prematura de ella, y este espectro de ausencia maternal asediaría su propia vida. Después de su nacimiento en 1924, la madre de Le Goff desarrolló fiebre puerperal y estuvo suspendida, en palabras de él mismo, «durante tres meses entre la vida y la muerte». Este terrible limbo formaría exactamente el objeto de su investigación posterior: el misterioso margen entre la vida y la muerte.

Así como el lenguaje religioso proporcionó un marco para la desesperación melancólica, de igual forma uno de los temas del cuidado de las almas en los siglos XVI y XVII fue distinguir entre el verdadero pecado y los delirios del pecado que utilizaban la doctrina religiosa para expresarse. Como lo dijo un médico contemporáneo, «Hay melancólicos fuertemente atormentados por las ansiedades de una conciencia dura que, al otorgarle una gran importancia a trivialidades, imaginan culpa donde no existe ninguna. Desconfiando de la misericordia divina y creyéndose condenados al infierno, se lamentan incesantemente durante el día y la noche.» Estos tormentos melancólicos eran alimentados, de hecho, por debates religiosos que dilucidaban sobre el significado del sufrimiento eterno: ¿Qué sentido, por ejemplo, tenía la palabra «eternidad» en la frase de Mateo «fuego y castigo eternos»?

Cuando la melancolía se convirtió en tema de debate psiquiátrico en la Francia de finales del siglo XIX, los informes de los casos contienen una y otra vez referencias a estos períodos de sufrimiento eterno, combinados sin embargo ahora con un nuevo y curioso detalle. Por tomar un ejemplo, Madame N, una mujer de cuarenta y cinco años atendida por el psiquiatra Jules Séglas, padecía de varios síntomas tras la muerte de su hijo por meningitis. Al principio tenía sensación de debilidad, malestar e intranquilidad general. Estos síntomas bastante vagos se volvieron después autorreproches más precisos: ella era la causante de la muerte de su hijo. Esta convicción, la cual la situaba en la posición de una causa, trajo consigo un terrible sentimiento de pecado, el cual fue por consiguiente racionalizado. El sentimiento de pecado, pensaba ella, se debía a su fracaso

para realizar de manera apropiada su primera comunión. Entonces, se generalizaron estas ideas: ella había quemado a sus hijos a través de sus crímenes, ella había matado a todos a su alrededor. Como castigo, sus pecados durarían para siempre: «Un día», dijo ella, «durará miles de años». Sus negaciones entonces se extendieron a sus órganos: no tenía corazón o no tenía pulmones. Era inmortal, pero «tal existencia es imposible». Estaba condenada, decía, «a lo imposible», culpable de la ruina del universo.

Muchos de estos temas —tales como el autorreproche y el sentimiento de imposibilidad— son comunes en la melancolía, pero, ¿por qué el detalle particular acerca de un problema en su primera comunión? Al leer otros informes de caso de esta época, el mismo detalle surgía una y otra vez. Siempre hay un problema en la primera comunión. Aunque pudiera ser visto como un artefacto del interés del psiquiatra, ¿no indica una forma de designar un problema al nivel del registro propio en el mundo socio-simbólico? Algo ha ido mal en el momento en que la persona debe tomar una nueva posición simbólica, al momento en que se someten a un rito simbólico de pase. Y, ¿puede este punto muerto simbólico darnos la clave del dilema del melancólico?

* * *

Vimos anteriormente cómo el cuarto elemento del duelo involucraba ser capaz de renunciar a lo que éramos para la persona que hemos perdido. Esto requiere reconstituir lo que éramos para ella, un doloroso y difícil problema de autoexploración. Significa destapar las suposiciones inconscientes que hemos hecho acerca de cómo nos ven otros. Adoptamos una imagen para los demás, después de todo, una vez que hemos decidido cómo pensamos que nos ven y qué es lo que quieren. A menudo este trabajo de reconstrucción está bloqueado en la melancolía. Un sujeto habló de todos los momentos en su vida en que se le dirigía la palabra, en que se le hacía un cumplido, un

elogio. Pero él nunca tuvo la sensación de saber a quién estaban elogiando. «¿De quién están hablando en realidad?», se preguntaba. Recordaba sin parar diferentes imágenes de sí mismo, como si todas ofrecieran posibilidades de decir quién era él, sin embargo ninguna ofrecía la respuesta definitiva. «Cada vez que alguien me dice "tú eres"», afirmaba él, «implica una referencia a alguien más, pero, ¿supongamos que no hay tal referencia?».

¿No es esto evocativo del punto muerto simbólico evocado por Madame N? Justo como la primera comunión iba mal, así la entrada al mundo simbólico donde la posición de uno es fijada en la red simbólica es atrancada. Cada vez que es necesario adoptar una posición simbólica, sólo hay un vacío. Éste es exactamente el problema del melancólico: el Otro simbólico no está ahí para situarlo, y entonces todo lo que le deja es su propia imagen, sin anclaje y sin ataduras, abandonada a la misericordia, no del Otro simbólico, sino del Otro real. Sin ningún punto de anclaje estable, sin ningún punto fijo en la forma en que se sitúa a sí mismo con relación al Otro, ¿cómo puede ser establecido cualquier punto ideal desde el cual la persona pueda verse a sí misma como merecedora de afecto? Y entonces, tal vez, viene la certeza de ser indigno, no deseado o condenado. Y, tal vez, de ahí la identificación misma con los muertos que hemos visto que está en el corazón de la melancolía.

La elección de morir con los muertos cobra un nuevo sentido ahora. No se puede renunciar a los muertos porque sin ellos uno estaría abandonado a la misericordia de algo aun más terrible. Si la persona muerta proporcionaba un punto de referencia y una barrera contra un impredecible e invasivo ambiente familiar, deben ser preservados a pesar de su ausencia empírica. La melancolía puede ser vista entonces como una defensa en contra del estado de ser un objeto puro abierto a cualquier ataque de un mundo hostil y sin amor. Si parte de la furia contra los muertos se debe al hecho de que no sólo nos han dejado sino, como muestra claramente el caso de B, nos han dejado con alguien más, entonces no se puede renunciar a ellos

sin pagar un precio terrible. Si definimos la paranoia de manera aproximada como el estado de estar a merced del Otro sin ninguna mediación posible, entonces la melancolía tal vez pudiera verse, en algunos casos, como una defensa contra la paranoia.

Después de la muerte de su padre adoptivo y de la partida del hogar familiar, B regresaba los sábados para ver a la esposa del hombre querido y a sus hijos. Ir de regreso, decía él, «era una búsqueda del punto desde el cual podía ser conocido». La pérdida trágica lo había sumergido en un mundo «en el que yo tenía que ser alguien más, y aun así de cierta forma aferrarme al otro mundo en el cual yo era B para otros». Con la eliminación de su sistema más básico de coordenadas, no había ningún Otro para proveerlo de una identidad. Más adelante, B apelaría a una cadena de mujeres para averiguar, según sus propias palabras, «quién era él». Pero siempre sería amado por ellas «como alguien más, un pequeño niño que no era real».

* * *

El punto muerto simbólico plantea problemas especiales para el melancólico. Un sujeto melancólico está en dos lugares al mismo tiempo, dos espacios totalmente distintos que no pueden ser superpuestos. Pero, ¿cómo puede comunicarse esta agonía? Uno de los rasgos de la melancolía famosos a lo largo de los siglos ha sido su asociación con la creación artística y la escritura. Informes de caso históricos de melancólicos y la práctica clínica contemporánea ilustran esto una y otra vez. Siempre hay una referencia a alguna forma de imposibilidad, algo que la persona debe hacer, alguna tarea que no puede ser realizada. De hecho, en algunos períodos históricos, las discusiones sobre la melancolía han puesto mayor énfasis en este aspecto que en sus elementos depresivos.

El melancólico enfrenta un dilema particular. Está desesperado por articular su estado pero ¿cómo puede descubrir en dónde está si vive en dos lugares a la vez? ¿Desde dónde debe

hablar? Un rasgo común de la melancolía es la sensación de imposibilidad que esto genera. Tanto los casos clínicos históricos de melancólicos como la práctica clínica contemporánea ilustran lo anterior una y otra vez. Siempre encontramos una referencia a alguna forma de imposibilidad, a algo que la persona debe realizar, alguna tarea que no puede ser desempeñada. Esto es muy diferente de los panoramas clínicos de, digamos, muchos casos de paranoia o esquizofrenia. Aquí, la persona puede de hecho estar en gran sufrimiento y experimentar innumerables obstáculos, pero el énfasis no reside en la experiencia de la imposibilidad misma. Los paranoicos, de hecho, a menudo tienen grandes esperanzas para el futuro.

Sin embargo, los melancólicos nos dicen una y otra vez cómo su situación contiene una imposibilidad. La claridad con la cual pueden delimitar esto es muy notable. De forma crucial, este sentimiento de punto muerto es *comunicado*. Esto significa que parte de la lucha del melancólico tiene que ver con el lenguaje, con encontrar una forma de expresar lo imposible. No es que el melancólico tenga un problema y entonces tenga que expresarlo, sino que querer expresar –o sentir que la expresión está bloqueada– es de hecho parte del problema. Un melancólico es menos propenso a guardarse esto para sí mismo, ya que hay un vínculo entre la sensación de imposibilidad y la necesidad de transmitir esto. La pura repetición de estos rasgos pudiera sugerir que hay un problema estructural aquí. Y esto, de hecho, es exactamente lo que encontramos en el argumento de Freud.

Cuando Freud diferencia el duelo de la melancolía, argumenta que el enfoque en los recuerdos y las expectativas ligadas al objeto perdido tenían que ver con las relaciones entre diferentes sistemas en nuestras mentes. Consideraba que pensar involucra al menos dos sistemas psíquicos, uno ligado a la percepción de cosas y uno ligado a palabras y discurso. Llamó a estos distintos niveles los sistemas de representaciones de palabra y cosa. Las representaciones de cosas consisten en conjuntos de recuerdos y trazos derivados de éstas, mientras

que las representaciones de palabras son conformadas por los aspectos acústicos y semánticos del lenguaje que se vinculan a las representaciones de cosas. Con frecuencia, los dos sistemas están atados entre sí fucrtemente. Freud sugiere que el duelo puede llevarse a cabo debido a la posibilidad de un movimiento entre las representaciones de cosas y las representaciones de palabras. Esto es facilitado por el sistema preconsciente de la psique que une a los dos sistemas y permite un pasaje de una red a la otra. Así como cada aspecto de la representación-cosa está sujeto a los juicios del duelo, así los sentimientos ligados a éste son fraccionados en lo que Freud llama «trabajo de detalle». Se mueven de la representación-cosa a la imagen acústica de la palabra y después al discurso mismo. El hecho de que se tenga acceso al objeto en todos sus distintos registros en estos sistemas implica que el duelo será un proceso largo y doloroso.

Freud pensaba que en la melancolía una barrera previene el pasaje usual entre sistemas de representación. No se puede tener acceso a las representaciones-cosa inconscientes a través de representaciones-palabra, ya que el camino a través de las representaciones-palabra por medio del preconsciente está bloqueado. El melancólico es abandonado en el limbo del pasaje imposible de una a otra representación. Así, en el corazón de la melancolía hay un problema que tiene que ver con el lenguaje. Las palabras y las cosas parecen radicalmente separadas para el melancólico. Aquí, parece, está la forma en que Freud estaba tratando de articular el punto muerto simbólico que hemos encontrado en las descripciones de la situación descritas por tantos melancólicos. Ya sea que estemos o no de acuerdo con el marco teórico de Freud de representaciones cosa y palabra, es significativo que la dificultad que atribuye al melancólico concierne al lenguaje y a los sistemas de registro.

Esto no sólo abre la interesante cuestión de si el discurso es necesario para el duelo, sino que también nos lleva a un sentido de autorreproche melancólico muy distinto de aquéllos que hemos discutido. Un sujeto melancólico puede, en algunos

casos, continuar su letanía de auto-denigración, justo en el sentido de ser indigno de llevar a cabo cierto deber que, como hemos explorado aquí, está ligado al deber de hablar apropiadamente acerca del objeto amado perdido y su relación con éste. Un melancólico puede reprocharse a sí mismo sin fin por no ser capaz de no comunicar algo con exactitud, por no ser capaz de alcanzar algo, justo como B se castigaba a sí mismo por su incapacidad para describir la escena de su encuentro con el cuerpo muerto del señor C o con el icono del museo.

El problema aquí es la imposibilidad básica de hacer que las palabras toquen su referente. Daniel Defoe vio esto de manera brillante cuando propuso la máquina Caviladora en su sátira de 1705, *The Consolidator*, diseñada para prevenir la melancolía al vincular la mente directamente al objeto de pensamiento. Dio en el clavo en esto: un problema central de la melancolía es la relación de las palabras con las cosas. «Al preservar el pensamiento en líneas correctas hacia objetos directos», propuso, desaparecería la «Locura-Melancólica». El melancólico sufre por el abismo que separa al lenguaje de sus referentes.

¿Qué implica esto clínicamente? Si la melancolía significa que el pasaje de las cosas a las palabras está bloqueado, ¿sería el propósito revertir esto? O, tomando seriamente la idea de la imposibilidad, tratar menos de acceder a las llamadas representaciones-cosa y más bien permitir a la persona encontrar palabras para enlistar la imposibilidad del pasaje entre las representaciones palabra y cosa, entre un sistema representacional a otro: *encontrar palabras para expresar el fracaso de las palabras*. ¿Y no es ésta una de las funciones de la poesía?

Volvamos aquí al caso de B. Un día habló sobre una clase de ciencia que había tomado en la escuela. Habían comparado la imagen de un palo con la del mismo palo sumergido en agua. Esto le intrigaba, «¿cómo podían dos cosas distintas ser la misma cosa?», preguntó. ¿Cómo algo que estaba muerto e inerte en una imagen parecía vivo y casi animado en otra? B vinculó esta pregunta con la de su propia identidad y con el uso de su

propio nombre. Más que hacer el vínculo obvio con la muerte del señor C, era su propia persona con lo que se relacionaba la pregunta, como si para utilizar la expresión de Freud, «la sombra del objeto» hubiera caído sobre su ego. Y al tiempo que reflexionaba sobre esta pregunta, B comenzó a escribir poesía. Sus versos hablaban de estados duales, justo como el del palo dentro y fuera del agua. Eran acerca de descanso y movimiento o de diferentes dimensiones del sonido, pero nunca sobre un solo estado estático. Más bien, se enfocaban en la relación imposible entre dos realidades aparentemente contradictorias.

B encontraba una forma poética de designar la imposibilidad de hacer que dos estados coincidieran, la imposibilidad de su propia posición al habilitar dos mundos. Y, como reiteraba una y otra vez, el punto muerto aquí estaba en el nivel del lenguaje, de las palabras. ¿Cómo podían las palabras expresar su posición? ¿Cómo podían nombrar lo imposible? ¿Cuál era la verdad?

* * *

La poesía puede ser quizá un camino, pero el punto muerto del melancólico puede también generar acciones violentas orientadas a conseguir exactamente lo que la máquina de Defoe ofrecía. Ya que las palabras tienden a no tocar su referente, forzarlas a hacerlo puede implicar violencia; esto fue interpretado por muchos autores post-freudianos exclusivamente como sadismo oral y odio. Para ponerlo de otra forma, el sujeto melancólico se reprocha a sí mismo por su fracaso en que los dos mundos coincidan, en generar un sentimiento insoportable de imposibilidad que es distinto al dolor del duelo. En el duelo, el trabajo secuencial de moverse por los recuerdos y esperanzas ligados a la persona amada perdida permite, por decirlo así, un proceso gradual de fraccionamiento de la agonía y la añoranza. En la melancolía, la posibilidad de este proceso se disfruta por el hecho de que el melancólico no ocupa un lugar desde el cual dicho trabajo pueda ser comenzado.

Esta variante de autorreproche no es ciertamente la única encontrada en la melancolía, pero la encontramos en suficientes casos como para sugerir que merece atención. En su fino estudio de la melancolía, el psicoanalista Frédéric Pellion ha estudiado cuidadosamente la situación lingüística del melancólico. Y la sensibilidad a esta relación con el lenguaje puede ser significativa para aclarar el lugar de acciones violentas o autodestructivas, las cuales en ocasiones pueden ser desencadenadas cuando el terapeuta pone indebido énfasis en uno u otro de los «mundos» del melancólico. Se pueden producir acciones súbitas y violentas, para demostrarle al clínico cuál es el verdadero problema. También pueden ser una forma de apelación a un testigo, a alguien que registre lo que le sucede a esa persona.

Desde un ángulo clínico, una melancolía ciertamente puede mejorar. Pero esto no se deberá a su transformación en duelo. Los terapeutas que notan el vínculo entre la condición del melancólico y una pérdida son a menudo tentados a tratar de hacer que la persona entre en duelo. Pero ésta puede ser una aspiración peligrosa. El duelo, como hemos visto, involucra un proceso de constituir el objeto. La persona en duelo debe constituir su objeto separando el lugar vacío del objeto fundamentalmente perdido de las imágenes de las personas que lo ocupaban. Pero el melancólico es confrontado con una dificultad aquí por la precisa razón de que no hay diferencia para él entre el objeto y el lugar que ocupa. Es como si un objeto real empírico como una persona hubiera pasado a encarnar la dimensión de la carencia.

Más que distintas personas que ocupan el lugar de la carencia, una persona se ha vuelto completamente identificada con ésta. Por eso perder a dicha persona equivale a perderlo todo. Esto significa que la pérdida de la persona amada es experimentada como un insoportable hoyo que amenaza con tragarlos en todo momento. El melancólico está ligado menos a la persona perdida que a la pérdida misma. La carencia se convierte en un hoyo más que una fuente de posibilidades. El

melancólico no puede separarse de este objeto porque el proceso en sí de separarse es descartado. Si el duelo se produce por internalización prematura no de un objeto sino de la ausencia de un objeto, en la melancolía la pérdida y el objeto son igualados. Y esto puede generar una amplia variedad de formas de tratar de zafarse. Saltar al hoyo es una de ellas.

Podemos obtener una idea de esta transformación melancólica de una ausencia en algo real y presente en el trabajo de unos cuantos artistas contemporáneos. Bruce Nauman creó su famoso molde no de una mesa sino del espacio vacío que la mesa delimitaba. Posteriormente, la artista británica Rachel Whiteread hizo varios moldes de interiores vacíos de estructuras arquitectónicas, de las cuales la más celebrada es «Casa», la enorme encarnación concreta del espacio vacío dentro de una casa en Londres. Y Cornelia Parker, con gran elegancia e ingenio, ha realizado obras que van desde las virutas de plata generadas por el proceso de grabar palabras en anillos, hasta la «acústica perdida» de instrumentos a los que se les ha robado el sonido e incluso de los once días alguna vez perdidos del Calendario Inglés. Estas muy distintas prácticas artísticas comparten la preocupación de dar a la ausencia una presencia física; convierten a un espacio negativo en algo real y sustancial. Mientras que el trabajo de Nauman y Parker hace esto con cierta ligereza, las estructuras monolíticas de Whiteread son evocativas del hoyo de la melancolía: una vacuidad que se ha vuelto masiva, inevitable y omnipresente.

Vimos con anterioridad cómo la constitución de un objeto siempre involucra un cierto sacrificio. Esto puede representarse con los pequeños pedazos del cuerpo a veces sobre la tumba en los rituales funerarios: una uña, un rizo de cabello, o incluso, en algunas instancias, un dedo. El duelo no puede continuar hasta que la persona ha renunciado a algo simbólicamente. En la melancolía, sin embargo, puede haber un intento de separarse del dolor propio con un sacrificio que sustituye al todo del ser propio por un fragmento del cuerpo. El melancólico se convierte literalmente en el objeto desechado en la

tumba. El sacrificio aquí no es de una parte sino de la persona misma. En un caso reciente, una mujer intentó suicidarse acostándose en una vía ferroviaria. Después de que el tren le cortó el brazo pero no la mató, recogió el brazo y fue a tirarse desde un puente, como si el sacrificio tuviera que ser de *toda* ella. Tales suicidios pueden ser un intento desesperado de separarse de los pensamientos invasivos e imágenes de la persona amada perdida, tal como pueden ser también intentos de reunirse con la persona muerta o partida. El sacrificio en tales casos no es simbólico sino real.

En este caso, los vivos permanecen con los muertos, como si no se pudiera renunciar al apego básico. El brazo cortado puede incluso ser una ilustración de esto. Los que analizan el caso estaban desconcertados por el esfuerzo de la mujer para llevarse el brazo consigo, tan sólo para después saltar de un puente. ¿Por qué, se preguntaban, no dejó el brazo si sabía que iba a morir de todas formas? Recoger el brazo significaba, asumieron, que había elegido la vida y no la muerte. Pero además de indicar, como vimos antes, que tal vez intentaba sacrificarse toda ella, ¿no muestra, en otro nivel, cómo tal vez se mató a sí misma precisamente porque no podía estar separada de una parte de sí? Había perdido a alguien a quien ella amaba, a quien consideraba inconscientemente parte de sí misma, así que iba a reencontrarlo. El brazo era otra parte de su imagen de sí misma, así que negaba cada pérdida (la persona y el brazo). Se quedó con el brazo, entonces, por la misma razón por la que se suicidó.

* * *

Hemos visto que no hay nada simple acerca de las formas en que los seres humanos procesan la experiencia de la pérdida. Incluso si nuestro comportamiento superficial parece similar, nuestra vida mental inconsciente muestra una verdadera diversidad. Casi todos los ejemplos que hemos discutido presentaron lo que sería diagnosticado como «depresión»,

sin embargo las causas y mecanismos en juego nunca fueron idénticas. Mantener un vínculo con la persona que hemos perdido puede ser imperativo, pero existen formas muy diversas de llevarlo a cabo. Más allá de las llamadas depresiones encontramos un complejo conjunto de procesos inconscientes, que podemos estudiar con el detalle necesario mediante los conceptos de duelo y melancolía.

Debemos ser cuidadosos, sin embargo, de no confundir estas dos estructuras. Un duelo difícil, prolongado, no es lo mismo que una melancolía. En el duelo, nos alejamos lentamente de los muertos. En la melancolía, nos apegamos a ellos. Clínicamente, los dos son a menudo poco diferenciados, y algunos ejemplos más pueden ayudar a trazar sus límites con mayor claridad. Una niña pequeña es separada de su padre cuando él deja a su madre, llevándose a todos los niños consigo excepto a ella. Unos cuantos años después la madre decide capacitarse profesionalmente en otro país, y entonces se acuerda que la niña vaya a vivir con su padre y sus hermanos. En el aeropuerto, la madre le da una muñeca y, en su nueva casa, ella estrecha la muñeca fuertemente contra sí misma cada tarde, creando de manera bastante consciente un estado de intenso dolor. El padre y los hermanos son unánimes en sus juicios ásperos y el menosprecio contra la madre, sin embargo la hija siente una lealtad intensa hacia ella. Ella siente que es su deber recordar a su madre y lo hace a través de la figura de la muñeca. Esto era lo que ella llamaba su «compromiso»: «Yo debía sufrir», dijo ella, «para poder estar con mi mamá».

Los estados condensados de dolor cada tarde eran la forma de mantenerse ligada a su madre, de mantenerla presente más que, tal vez, de hacer duelo por su ausencia. Este vínculo poderoso con alguien que no está ahí puede recordarnos la forma en que la existencia de un melancólico puede estar saturada con pensamientos de su amor perdido. Pero es en realidad muy diferente. Ya mayor muchos años después, la hija contaba que incluso cuando volvió a reunirse con su madre, aún se sentía como si la madre estuviera ausente. La figura real y empírica

de la madre no había sido suficiente para llenar el hueco de la pérdida y la ausencia en su vida. Debemos aquí separar la carencia general, constitutiva, que rige la mayor parte de nuestras vidas, y las pérdidas reales que pueden a veces evocarla para nosotros. En la melancolía, no hay diferencia entre estas dos dimensiones.

En otro caso, la madre de un niño murió poco después de darlo a luz. El padre se volvió a casar rápidamente y la única señal de existencia de la madre estaba en los estados de desánimo del padre: eran éstos, afirmaba, y no fotos ni recuerdos, los que daban testimonio de su vida y mostraban que ella había existido en realidad. Más adelante, este niño permanecía atrapado en un círculo de estados de ánimo al que no podía renunciar, a pesar de darse cuenta de lo destructivos que eran para él y para aquéllos a su alrededor. Era como si renunciar a los estados de ánimo significara renunciar al vínculo con el único rastro de su madre.

Un apego similar a los trazos de los muertos puede ser encontrado en un tercer ejemplo. Una joven mujer sufría terriblemente en relación con su imagen corporal, atormentándose sin fin por ser demasiado gorda y por comer la comida equivocada. Su padre había muerto súbitamente cuando ella era una niña y el único interés de éste por ella había tomado la forma de amonestaciones acerca de su apariencia y su dieta. Incluso cuando era una niña pequeña, él la había criticado con comentarios crueles que habían reverberado en su mente desde aquel entonces. Durante su análisis, ella se dio cuenta antes de nada de que los ataques a sí misma por ser muy gorda eran derivados directos de los ataques de él hacia ella. Y en segundo lugar, de que ella había convertido estos ataques externos en autorreproches como una forma de mantener su vínculo con él. La única herencia del padre era una crítica contra su cuerpo y entonces al perpetuarla él, de alguna forma, permanecía presente.

En el primer caso, el dolor provee un puente hacia una persona amada ausente; en el segundo caso, es la presencia de

malos estados de ánimo, y en el tercero, el horror contra la propia imagen. Sin embargo, en ninguno de los tres casos dicho puente llega a hundir a la persona al grado de que la pérdida del ser amado se adueñe de toda su existencia. Aún hay una tensión entre la imagen de la persona y el sentimiento de carencia, más que una ecuación absoluta entre cllos. Otra forma de describir la diferencia aquí fue enunciada por un sujeto melancólico. Rcalizó una distinción entre la negación de un término positivo y la afirmación de uno negativo. Tratando de encontrar formas de hablar del padre que había perdido en su niñez, contrastó la forma en que la lógica puede poner un signo negativo junto a un término particular [- (el hombre)] y cómo un término negativo puede ser enfatizado en sí mismo [(-el hombre)]. En el primer caso, conocido como negación predicativa, el signo de negación —o ausencia— es aplicado, por así decir, de manera externa al término o concepto (el hombre), mientras que en el segundo, conocido como negación terminal, la negación es incluida dentro del término mismo (el no-hombre).

Esta brillante distinción es quizá la diferencia misma entre el duelo y la melancolía, y es en sí un tema en la filosofía de la lógica. El duelo involucra el proceso de establecer la negación de un término positivo, un reconocimiento de la ausencia y la pérdida. Aceptamos que una presencia ya no está ahí. La melancolía, por otro lado, involucra la afirmación de un término negativo. La persona amada perdida se convierte en un hueco, un vacío siempre presente a cuyo apego el melancólico no puede renunciar. De manera interesante, en la filosofía de la lógica, no es posible traducir el uno al otro: la negación predicativa y la negación terminal son fundamentalmente incompatibles. Y aquí de nuevo encontramos la imposibilidad que hemos notado tantas veces. Tal vez es menos la lógica y más la poesía la que provee una salida. Como nuestra finada colega y amiga, Elizabeth Wright observó, los sujetos melancólicos «requieren de la poética para ser liberados».

CONCLUSIÓN

Un hombre melancólico una vez me dijo cómo había contactado con cierto escritor, ya que «necesitaba encontrar otro tipo de lenguaje». Cuando le pregunté por qué, me respondió «para hablar de la verdad». Continuó hablando de una escena de una película que había visto décadas atrás, una película estadounidense mediocre en la cual una mujer histérica solloza y se lamenta mientras que un detective trata de entrevistarla. Al tiempo que ella da voz a su dolor y pena sobre el asesinato que acaba de presenciar, el detective le grita «tan sólo dígame los hechos.» Era este contraste entre la verdad de su pérdida y los hechos exigido por el detective lo que impactaba tanto a mi paciente. La verdad, dijo él, nunca es lo mismo que los «hechos».

Para tomar el ejemplo que mencionamos anteriormente, cuando le preguntaron a la madre del niño que se había metido en una maleta después de la muerte de su padre qué hacía su hijo, ella sólo podía ver los hechos: su hijo estaba dentro de una maleta. Lo que ella no podía ver era la verdad detrás de los hechos: que estaba dentro de un ataúd. Circunscribir la verdad nunca es fácil. Lo que encontramos en tantos casos de melancolía es la necesidad de crear un nuevo lenguaje para hablar de la pérdida. Esto es un proceso largo y arduo, y cada persona debe encontrar la forma de lenguaje que le sienta mejor a sí misma y a sus preocupaciones. Esto nunca puede ser previsto de antemano.

Trabajar con cualquier estado depresivo significa tomar seriamente la distinción entre la verdad y los hechos. Por desgracia, hoy en día son los «hechos» los que son considerados más importantes por la mayoría de las formas convencionales

de salud, las cuales enfatizan no la vida mental inconsciente del afligido sino su comportamiento observable. Reducir el dolor y deshacerse de los síntomas son los propósitos centrales del tratamiento. Sueño, apetito y productividad deben ser restaurados. Aunque esto puede ser por supuesto de suma importancia, existe el peligro aquí de que la supresión de los síntomas tome el lugar de un análisis de los síntomas, los cuales pueden repetirse, en formas alteradas, más adelante en la vida. La dimensión de la verdad es ahogada más que elaborada.

Hemos visto el significado de los procesos inconscientes en duelos y melancolías que tan a menudo se encuentran detrás de estados depresivos. Para poder acceder y tener un efecto en estos procesos, necesitamos discurso y diálogo, y es poco probable que esto sea rápido y dulce. En nuestra sociedad actual de soluciones inmediatas, los tratamientos que afirman alcanzar resultados rápidos sin duda parecerán más atractivos, especialmente para los cuidadores de salud como sistemas nacionales de salud y compañías de seguros. Estos tratamientos pueden quizá mejorar nuestro estado de ánimo, volviéndonos menos agitados y menos reactivos ante los eventos externos, pero no permiten ningún acceso real a la fuente de nuestros problemas. Las drogas pueden mitigar el dolor superficial pero no pueden afectar a la verdad personal, inconsciente, la cual sólo puede emerger a través del habla.

Se cree generalmente que la principal alternativa a los tratamientos con drogas hoy en día es el uso de terapias cognitivo conductistas. Éstas tienden a seguir el modelo médico muy de cerca al asumir que existen problemas específicos que pueden ser atendidos mediante tratamientos específicos. La depresión es vista como un problema aislado que debe ser atacado de la misma forma que un problema de salud física es tratado a menudo, sin importar su contexto ni vínculo con el resto del cuerpo. O, de hecho, en la forma en que un ataque con misiles sobre una instalación terrorista se supone que debe deshacerse del problema planteado por el terrorismo. El equipo militar puede

impresionarnos, capturando nuestra fascinación infantil con la tecnología de precisión, pero el problema por supuesto no es erradicado en absoluto. Hay una confusión aquí entre eliminar un síntoma y su causa.

La promesa de una intervención específica vuelve a las terapias cognitivas con los fideicomisos de salud, ya que sugiere que los resultados pueden ser medidos claramente, y un tratamiento rentable puede ser monitoreado y tener seguimiento. Pero estas terapias están basadas en una ilusión. Los pacientes son entrenados para darse cuenta de que sus estados depresivos son el resultado de errores cognitivos y distorsiones en la auto-observación. Sus síntomas se derivan de juicios erróneos acerca de su situación. Con el procesamiento cognitivo adecuado, serán capaces de ver el mundo de manera diferente y cerrar la brecha entre su comportamiento mal adaptado y el comportamiento que ellos —y su más maduro terapeuta— aspiran a tener.

Fue durante la Revolución Cultural China cuando quizá se vió más ampliamente la terapia cognitiva, donde a la gente se le enseñó que la depresión era simplemente pensamiento negativo. Separados de sus familias, incapaces de contactar a las personas amadas, sujetos a castigos crueles y testigos del asesinato o «desaparición» de aquéllos más cercanos, millones de personas fueron «enseñadas» a devaluar sus reacciones. Se debía pensar en el mundo de manera diferente y la felicidad y el entusiasmo por las causas colectivas debían reemplazar a la desesperación y al abatimiento. El pensamiento positivo debía desvanecer actitudes poco útiles y antisociales. Esta forma de condicionamiento comparte las metas de las terapias cognitivo conductuales de hoy en día. El individuo es enseñado a negar la legitimación de sus síntomas. Más que ver un síntoma como el portador de una verdad subjetiva, como lo hacen los psicólogos, se vuelve un pedazo de comportamiento defectuoso que necesita ser corregido.

Tomemos un ejemplo de estas dos visiones del mundo bastante diferentes. Vamik Volkan reporta el caso de una mujer

de dieciocho años hospitalizada por una anorexia seria. Durante su estancia, las enfermeras notaron un patrón extraño: siempre que su peso rebasaba los cuarenta y cinco kilos, se negaba a comer o pretendía comer cuando en realidad no ingería prácticamente nada. Después de la resultante pérdida de peso, comenzaba a comer con entusiasmo de nuevo y no mostraba preocupación con su imagen corporal, hasta la siguiente vez que alcanzaba los cuarenta y cinco kilos. Entonces el ciclo de auto-inanición seguida de apetito entusiasta continuaba una vez más.

Volkan estaba intrigado por la elección de los cuarenta y cinco kilos, aunque nadie de aquéllos que la trataban habían puesto ninguna atención en ello. Al explorar juntos su pasado, quedó claro que se había puesto mal tres años antes cuando sobrevino la muerte de su abuelo materno. Él había sido una influencia importante con especial cercanía a su nieta. Cuando fue admitido en el hospital por la enfermedad que resultaría en su muerte unas semanas después, pesaba más de noventa kilos. Pero cuando la nieta vio su cuerpo en el ataúd, había menguado de manera impactante. Fue cuando ella vio el cuerpo muerto que escuchó una afirmación de que el gran hombre ahora pesaba no más de cuarenta y cinco kilos. En ese momento, ella se desmayó.

Podemos imaginar cómo un bienintencionado terapeuta cognitivo quizá trataría de persuadir a la joven de que su comportamiento era auto-destructivo: repetía un ciclo infructuoso que no beneficiaba a nadie. Quizá sería entonces alentada a pensar cuáles eran los desencadenantes para los momentos en que ella dejaba de comer. Le aconsejarían llevar un diario de su comportamiento y sus pensamientos, para tratar de identificar los patrones que requerirían modificación. Y de hecho, esta atención de otro ser humano y el trabajo de llevar un diario bien podrían resultar de gran ayuda. Pero habrían descuidado la dimensión de la verdad. Sus síntomas expresaban menos un error cognitivo que una verdad subjetiva, personal, involucrando su identificación con la imagen devastada del

abuelo. Mientras que la terapia cognitiva habría quizá tratado de corregir su comportamiento, la aproximación analítica estaría dirigida a largo plazo a permitirle acceder a sus recuerdos, pensamientos y fantasías acerca del hombre muerto y a ver cómo éstos estaban ligados a otros aspectos inconscientes de su niñez y su vida posterior.

Este caso muestra claramente la diferencia fundamental entre la verdad y los «hechos». Podemos imaginar al personal del hospital preocupado por sus cuarenta y cinco kilos, evaluando sus posibles riesgos en términos de una gráfica que establecía el peso normal para una mujer joven de su edad. Pero esta atención a una norma habría descuidado lo que significa el número cuarenta y cinco para ella, un detalle que, como muestra Volkan, sólo emergió a través del diálogo. Es importante reconocer esto en una época en que hablar es progresivamente devaluado en favor de una visión de la vida humana en la cual el destino es reducido a los parámetros de la biología. Y hablar, a diferencia de tomar drogas, requiere de un escucha –alguien a quien la persona deprimida pueda dirigirse–. Si comunicar lo imposible es tan central para la experiencia del melancólico, debe haber alguien para recibir la comunicación, para ayudarle en su ardua tarea de encontrar un nuevo camino para hablar acerca de un hueco.

El duelo, como hemos visto, también requiere de otras personas, quienes quizá ayuden a la persona en duelo a simbolizar e incluso a acceder a su propia respuesta a la pérdida. El diálogo de duelos que discutimos en el Capítulo 2 puede significar la diferencia entre comenzar el proceso de duelo y un estado de inercia en el cual la vida parece no tener nada que ofrecer y donde nada cambia. En palabras de Keats, la persona en duelo debe buscar «un compañero en los misterios de la tristeza». Y aquí es donde las artes se vuelven tan esenciales para las sociedades humanas. Las obras de arte, después de todo, comparten algo muy especial: han sido *hechas*, y usualmente creadas, a partir de una experiencia de pérdida o catástrofe. Nuestra mera exposición ante este proceso puede

alentarnos, a su vez, a crear, desde llevar un diario a escribir ficción o poesía o poner el pincel en el lienzo. O simplemente a hablar y a pensar.

En su sombrío ensayo *El malestar en la cultura*, Freud examina la forma en que la civilización ha construido en sí misma fuentes de insatisfacción y desesperanza. Recorriendo las diferentes reacciones históricas a estos problemas, desde la religión al gobierno, concluye que ninguna forma de organización social podrá nunca eliminar la miseria humana. Ciertas renuncias son necesarias para que la gente viva en sociedad, y esto nos forzará a pagar un precio en otros aspectos de nuestras vidas. Cuando Freud llega a discutir formas en que la vida puede llegar a ser más tolerable, cita a Federico el Grande diciendo que cada persona debe inventar la forma de salvarse a sí misma. Tal vez de manera sorprendente, él no hace mención aquí del psicoanálisis. En cambio, Freud no menciona la cultura como la única posible panacea para las terribles exigencias que la vida civilizada deposita sobre nosotros. En otras palabras, afirma que son las artes las que pueden salvarnos.

Podríamos pensar en las explosiones creativas que sobrevienen a una pérdida o incluso en el vasto panorama de las artes que vinculan la creación con la muerte, desde las pinturas en las catacumbas para adornar las urnas, figuras esculpidas de ancestros, sarcófagos y cajones de momias, esculturas funerarias, murales, y todas las formas de obras de música, arte y literatura. En un sentido, es menos el contenido de estas obras, menos la asociación manifiesta con la aflicción o separación lo que cuenta. Más bien, es el hecho de que hayan sido *hechas*, ya que hacer supone que han sido creadas a partir de un espacio vacío, de una ausencia. Involucrándose con cómo otros han hecho algo puede no sólo alentarnos a elegir el camino de la creación nosotros mismos, sino también a permitirnos acceder a nuestro propio dolor y a comenzar el trabajo de duelo.

Un espacio vacío, de cualquier forma, nunca puede ser dado por sentado. Como hemos visto, tal vez el trabajo de duelo

necesita crear un espacio en sí. Hacer esto significa crear un marco para la ausencia. En una serie de trabajos, Sophie Calle invitó a curadores de museos, guardias y personal a describir su recuerdo de una pintura ausente, faltante, ya fuera por robo o por préstamo. Fueron alentados a dibujar o a escribir acerca de ello y sus recuentos fueron después mostrados donde la obra misma había estado ubicada dentro del espacio del museo. Al crear un marco artificial, extrajo este trabajo creativo de su interior. Sus sujetos creaban a partir de una carencia, pero nunca se puso en duda si lo que hicieron reemplazaba a la obra faltante. Como un arte de fracciones, estas piezas no sólo marcaban un espacio vacío sino que constituían algo real y sustancial en sí mismas. ¿Podríamos alguna vez esperar más del trabajo de duelo?

NOTAS

Introducción

p. 12 Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia* (1917), *Standard Edition*, vol. 14, pp. 237-58. (*Duelo y melancolía*).

p. 12-3 Para antecedentes al concepto de duelo y melancolía, ver Stanley Jackson, *Melancholia and Depression* (New Haven: Yale University Press, 1986); Jennifer Radden, «Melancholy and Melancholia», en David Michael Levin (ed.), *Pathologies of the Modern Self* (New York: New York University Press, 1987), pp. 231-50; Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy* (New York: Oxford University Press, 2000); Lawrence Babb, *Elizabethan Malady: A study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (East Lansing: Michigan State University Press, 1951); Hubertus Tellenbach, *Melancholy* (1961) (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980); Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholia* (New York: Basic Books, 1964); Froma Walsh y Monica McGoldrick (eds.), *Living Beyond Loss*, 2nd edn. (New York: Norton, 2004); y Carole Delacroix y Gabrièle Rein, «Bibliographie sur Mèlancolie et Dèpression», *Figures de Psychanalyse*, 4 (2001), pp. 125-33.

Capítulo 1

p. 17 Distintos puntos de vista de la depresión, ver Arthur Kleinman y Byron Good, *Culture and Depression* (Berkeley: University of California Press, 1985); Spero Manson y Arthur Kleinman, «DSM-IV, Culture and Mood Disorder: A Critical Reflection on Current Progress», *Transcultural Psychiatry*, 35 (1998), pp. 377-86; y Alice Bullard, «From Vastation to Prozac Nation», *Transcultural Psychiatry*, 39 (2002), pp. 267-94.

p. 17-8 Distintas manifestaciones, ver J. Takahashi y A. Marsella, «Cross-Cultural Variations in the Phenomenological Experience of Depression», *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 7 (1976), pp. 379-96.

p. 18-19 Serge André extiende su punto de vista en *Devenir Psychanalyste et le Rester* (Brussels: Editions Que, 2003), pp. 149-54. Sobre nuevas imágenes de autonomía, ver Nikolas Rose, *Governing the Soul*, 2nd edn. (London: Free Association Books, 1999.)

p. 19 Historiadores, ver David Healy, *The Anti-Depressant Era* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997) y *The Creation of Psychopharmacology*

(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002); S. Jadhav, «The Cultural Construction of Western Depression», en V. Skultans y J. Cox (eds.), *Anthropological Approaches to Psychological Medicine* (London: Jessica Kingsley, 2000); Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'Être Soi: Dépression et Société* (Paris: Odile Jacob, 2000); y Nikolas Rose, «Disorders without Borders? The Expanding Scope of Psychiatric Practice», *Biosocieties*, I (2006), pp. 465-84.

p. 20 Escepticismo acerca de las afirmaciones, ver Hina Singh y Nikolas Rose, «Neuro-forum: An Introduction», Biosocieties, I (2006), pp. 97-102; Giovanni Fava, «Long-term Treatment with Antidepressant Drugs: The Spectacular Achievements of Propaganda», *Psychotherapy and Psychosomatics*, 71 (2002), pp. 127-32; David Healy, «The Three Faces of the Antidepressants», *Journal of Nervous and Mental Diseases*, 187 (1999), pp. 174-80, y «The Assessment of Outcomes in Depression: Measures of Social Functioning», *Journal of Contemporary Psychopharmacology*, II (2000), pp. 295-301.

p. 20 Depresión como protección, ver David Healy, *Let Them Eat Prozac* (New York: New York University Press, 2004).

p. 21 Lima, ver Laurence Kirmayer, «Psychopharmacology in a Globalizing World: The Use of Antidepressants in Japan», *Transcultural Psychiatry*, 39 (2002), pp. 295-322.

p. 21-2 Efectividad de antidepresivos, ver Giovanni Fava y K. S. Kendler, «Major Depressive Disorders», Neuron, 28 (2000), pp. 335-41; S. E. Byrne y A. J. Rothschild, «Loss of Antidepressant Efficacy During Maintenance Therapy», *Journal of Clinical Psychiatry*, 59 (1998), pp. 279-88. Peter Breggin y David Cohen, *Your Drug May Be Your Problem* (New York: Da Capo Press, 1999); David Healy, *Let Them Eat Prozac*, *op. Cit.* y cualquier tema del diario *Ethical Human Psychology and Psychiatry*.

p. 29 Melancolía y creatividad, ver Peter Toohey, «Some Ancient Histories of Literary Melancholia», *Illinois Classical Studies*, 15 (1990), pp. 143-61.

p. 29 C. S. Lewis *A Grief Observed* (London: Faber and Faber, 1961). *(Una pena en observación.)*

p. 30 «Hallucination of lost loved one», ver Paul Rosenblatt, Patricia Walsh y Douglas Jackson, *Grief and Mourning in Cross-Cultural Perspective* (New Haven: HRAF, 1976); Bernard Schoenberg *et al.*, «Bereavement, its Psychosocial Aspects» (New York: Columbia University Press, 1975); y Ira Glick, Robert Weiss y Colin Murray Parkes, *The First Year of Bereavement* (New York: Wiley, 1974).

p. 31 Entre uno y dos años, ver George Pollock, «Mourning and Adaptation», *International Journal of Psychoanalysis*, 42 (1961), pp. 341-61.

p. 32 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1899), *Standard Edition*, vol. 4, pp. 339 y ss. (La interpretación de los sueños).

p. 33 Gordon Livingstone, «Journey», en Hewitt Henry, *Sorrow's Company: Writers on Loss and Grief* (Boston: Beacon Press, 2001), pp. 100-120.

p. 34 Sobre Poe, ver Maud Mannoni, Amour, Haine, Séparation (Paris: Denoel, 1993); y Lenore Terr, «Childhood Trauma and the Creative Product — a Look at the Early Lives and Later Works of Poe, Wharton, Magritte, Hitchcock and Bergman», *Psychoanalytic Study of the Child*, 42 (1987), pp. 545-72.

p. 40 «Les Observations de Jules Séglas» (1892), en J. Cotard, M. Camuset y J. Séglas, «Du Délire des Négations aux Idées d'Enormité» (Paris: L'Harmattan, 1997), pp. 169-224. Ver también J. Cotard, «On Hypochondriacal Delusions in a Severe Form of Anxious Melancholia», *History of Psychiatry*, 10 (1999), pp. 269-78; y Jean-Paul Tachon, «Cristallisation Autour des Idées de Négation: Naissance du Syndrome de Cotard», *Revue Internationale d'Histoire de Psychiatrie*, 3 (1985), pp. 49-54.

p. 42 Christian Guilleminault *et al.*, «Atypical Sexual Behaviour During Sleep», *Psychosomatic Medicine*, 64 (2000), pp. 328-36.

p. 43 Sigmund Freud, *Totem and Taboo* (1912-13), *Standard Edition*, vol. 13, p. 65. (*Tótem y tabú*).

p. 45 Joan Didion, *The Year of Magical Thinking* (London: Fourth Estate, 2005), pp. 160-61. (*El año del pensamiento mágico*).

p. 46 Martha Wolfenstein, «How is Mourning Possible?», *Psychoanalytic Study of the Child*, 21 (1966), pp. 93-123.

p. 49 Helene Deutsch, «Absence of Grief», *Psychoanalytic Quarterly*, 6 (1937), pp. 12-23.

p. 50 Billie Whitelaw, ... *Who He?* (London: Hodder and Stoughton, 1995), p. 114.

p. 50 Breuer, ver Freud, *Studies on Hysteria* (1895), Standard Edition, vol. 2, pp. 33-4. (*Estudios sobre la histeria*)

p. 51 Towel, ver Vamik Volkan, *Linking Objects and Linking Phenomena* (New York: International Universities Press, 1981), p. 75.

p. 51 Edith Jacobson, «Contribution to the Metapsychology of Psychotic Identification», *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2 (1954), pp. 239-62.

p. 52 Lenin, ver George Pollock, «Anniversary Reactions, Trauma and Mourning», *Psychoanalytic Quarterly*, 39 (1970), pp. 347-71.

p. 53 Pollock sobre el destino, «On Time and Anniversaries», in Mark Kanzer (ed.), *The Unconscious Today* (New York: International University Press, 1971), pp. 233-57.

p. 54 Marie Bonaparte, «L'Identification d'une Fille á sa Mère Morte», *Revue Francaise de Psychanalyse*, 2 (1928), pp. 541-65.

p. 54 Bertram Lewin, *The Psychoanalysis of Elation* (London: Hogarth, 1951).

p. 55 Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (1923), *Standard Edition*, vol. 19, pp. 28-30. (*El yo y el ello*).

p. 57 Sobrevivientes, ver Natalie Zajde, *Enfants de Survivants* (Paris: Odile Jacob, 1995).

Capítulo 2

p. 59 Karl Abraham, «A Short Study of the Development of the Libido Viewed in the Light of Mental Disorders» (1924), in *Selected Papers on Psychoanalysis* (London: Maresfield Reprints, 1979), pp. 418-501; Melanie Klein, «A Contribution to the Psychogenesis of Manic Depressive States» (1935),

en *Love, Guilt and Reparation* (London: Hogarth, 1975) y «Mourning and its Relation to Manic-Depressive States» (1940), en *ibid.* Ver también J. O. Wisdom, «Comparison and Development of the Psychoanalytical Theories of Melancholia», *International Journal of Psychoanalysis* (1962), pp. 113-32; y Bertram Lewin, *The Psychoanalysis of Elation op. cit.*

p. 60 Jack Goody, *Death, Property and the Ancestors* (London: Tavistock, 1962).

p. 61 Comer, ver Walter Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983).

p. 61 Otto Fenichel, «Respiratory Introjection» (1931), en *The Collected Papers of Otto Fenichel*, vol. I (New York: Norton, 1953), pp. 221-40.

p. 61 Colette Soler, *What Lacan Said about Women* (New York: The Other Press, 2006).

p. 62 Sigmund Freud y Karl Abraham, *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham* 1907-1925, ed. Ernst Falzeder (London: Karnac, 2002).

p. 65 Robert Lifton, *Death in Life: The Survivors of Hiroshima* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1968).

p. 65 Para una crítica de Klein, ver Darian Leader, *Freud's Footnotes* (London: Faber & Faber, 2000), pp. 49-87 y 189-236.

p. 66 Cheryl Strayed, «Heroin/e», en Hewitt Henry, *Sorrow's Company: Writers on Loss and Grief* (Boston: Beacon Press, 2001), pp. 140-53.

p. 69 Emile Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life* (1912) (Oxford: Oxford University Press, 2001).

p. 69 Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning* (New York: Doubleday, 1965).

p. 69 Luc Capdevila and Danièle Voldman, *Nos Morts: les sociétés occidentales face aux tués de la guerre* (Payot: Paris, 2002).

p. 70 «Set mourning back», ver H. S. Schiff, *The Bereaved Parent* (New York: Crown, 1977).

p. 70 Sida, ver Gad Kilonzo y Nora Hogan, «Traditional African Mourning Practices are Abridged in Response to AIDS Epidemic: Implications for Mental Health», *Transcultural Psychiatry*, 36 (1999), pp. 259-83.

p. 71 Klein, «Mourning and its Relation to Manic-Depressive States», en *Love, Guilt and Reparation, op. cit.*, p. 359.

p. 72 Duelo en la cultura helenística, ver Nicole Loraux, *Mothers in Mourning* (1990) (Ithaca: Cornell University Press, 1998); y Richard Seaford, *Reciprocity and Ritual* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

p. 74 Mark Roseman, *The Past in Hiding* (London: Penguin, 2000)(*Un pasado a escondidas*) y «Surviving Memory: Truth and Inaccuracy in Holocaust Testimony», *Journal of Holocaust Education*, 8 (1999), pp. 1-20.

p. 75 Martha Wolfenstein, «How is Mourning Possible?», *op. cit.*, pp. 93-123.

p. 76 Proyecto de investigación de Harvard, ver Ira Glick, Robert Weiss y Colin Murray Parkes, *The First Year of Bereavement* (New York: Wiley, 1974).

p. 77 Winnicott y Lacan sobre el odio, ver Darian Leader, «Sur l'Ambivalence Maternelle», *Savoirs et Clinique*, 1 (2002), pp. 43-9.

p. 78 Maud Mannoni, *Amour, Haine, Séparation* (Paris: Denoel, 1993).
p. 79 Philippe Ariès, *Western Attitudes Howard Death from the Middle Ages to the Present* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974) y *L'Homme devant la Mort* (Paris: Seuil, 1977).
p. 79 Irán, ver Byron Good, Mary-Jo DelVecchio Good y Robert Moradi, «The Interpretation of Iranian Depressive Illness and Dysphoric Affect», en Arthur Kleinman y Byron Good, *Culture and Depression* (Berkeley: University of California Press, 1985), pp. 369-428.
p. 81 Hanna Segal, «A Psychoanalytic Approach to Aesthetics» (1952), en *The Work of Hanna Segal* (London: Free Association Books, 1986), pp. 185-205.
p. 82 Ginette Raimbault, «*Qui ne Voit que la Grâce*», *Entretiens avec Anna Feissel-Leibovici* (Paris: Payot, 2005), p. 192.
p. 83 Sophie Calle, *Exquisite Pain* (London: Thames & Hudson, 2004). *(Dolor exquisito).*
p. 84 Identificación histérica, ver Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1921), Standard Edition, vol. 18, pp. 107-8.
p. 86 Vincent Sheean, *Lead Kindly Light* (London: Cassell, 1950).
p. 86 Freud, *Studies on Hysteria* (1895), *Standard Edition*, vol. 2, pp. 162-3. *(Estudios sobre la histeria).*
p. 87 Sobre Gógol, ver Pollock, «Aniversary Reactions, Trauma and Mourning», *Psychoanalytic Quarterly*, 39 (1970), pp. 347-71. Sobre Van Gogh, Humberto Nagera, *Vincent Van Gogh - A Psychological Study* (London: George Allen & Unwin, 1967).
p. 89 Billie Whitelaw... *Who He?*, *op. cit.*, pp. 31-2.
p. 91 Margaret Little, *Transference Neurosis and Transference Psychosis: Towards Basic Unity* (London: Free Association Books, 1986), p. 301; y Helene Deutsch, «Post-traumatic Amnesias and their Adaptive Function», en *Psychoanalysis: A General Psychology*, ed. Rudolph Loewenstein *et al.* (New York: International Universities Press, 1966), pp. 437-55.
p. 91 Ludwig Binswanger, *Sigmund Freud: Reminiscences of a Friendship* (New York: Grune & Stratton, 1957), p. 84.
p. 91-2 Ver E. F. Benson, *Queen Victoria* (London: Longman, 1935); Elizabeth Longford, *Victoria R. I.* (London: Weidenfeld, 1964); y Stanley Weintraub, *Victoria: Biography of a Queen* (London: Unwin, 1987).
p. 92 Milo Keynes, *Lydia Lopokova* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1983).

Capítulo 3

p. 94 Humoristas del siglo dieciocho, ver Larry Shiner, *The Invention of Art* (Chicago: University Press, 2001).
p. 95 Boris Uspensky, *A Poetics of Composition* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1973).
p. 95 Franz Kaltenbeck, «Ce que Joyce était pour Lacan», no publicado.
p. 96 Ella Sharpe, *Dream Analysis* (London: Hogarth Press, 1937), p. 187.

p. 98 Costumbres de grupo, Peter Metcalf y Richard Huntington, *Celebrations of Death*, 2nd edn., (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); Paul Rosenblatt, Patricia Walsh y Douglas Jackson, *Grief and Mourning in Cross-Cultural Perspective* (New Haven: HRAF, 1976); y Jack Goody, Death, *Property and the Ancestors* (London: Tavistock, 1962).

p. 100 Fobias infantiles, ver J. Lacan, *Le Séminaire Livre IV: La Relation d'Objet* (1956-57), ed. J. – A. Miller (Paris: Seuil, 1994).

p. 100-1 Uso de las palabras, ver Darian Leader, *Freud's Footnotes op. cit.*, pp. 212-16.

p. 103 W. G. Sebald, «Anti anti-depressant», Lawrence Kirmayer, «Psychopharmacology in a Globalizing World», *Transcultural Psychiatry*, 39 (2002), pp. 295-322.

p. 104 Sigmund Freud y Ernest Jones, *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones* 1908-1939, ed. Andrew Paskauskas (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), carta del 27/10/1928.

p. 106 Hombres blancos como el regreso de los muertos, ver Effie Bendann, *Death Customs: An Analytical Study of Burial Rites* (New York: Knopf, 1930), p. 171.

p. 107 Robert Hertz, *Death and the Right Hand* (Glencoe: Free Press, 1960).

p. 107 Relocación de los muertos, ver Louis-Vincent Thomas, *Rites de Mort* (Paris: Fayard, 1985) y «Lecon pour l'Occident: Ritualité du Chagrin et du Deuil en Afrique Noire», in Tobie Nathan (ed.), *Rituels de DeuilTravail du Deuil*, 3rd edn. (Paris: La Pensée Sauvage, 1995), pp. 17-65.

p. 107 Tradición cristiana, ver Norman Burns, *Christian Mortalism from Tyndale to Milton* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972) y D. P. Walker, *The Decline of Hell* (London: Routledge, 1964).

p. 109-10 Mitos acerca de creencias no occidentales, Louis-Vincent Thomas, *La Mort Africaine* (Paris: Payot, 1982) y *Rites de Mort*, *op. cit.* Sobre filiación y continuidad, ver Patrick Baudry, «Le Sens de la Ritualité Funéraire», en Marie-Frédérique Bacqué, *Mourir Aujourd'hui: Les Nouveaux Rites Funéraires* (Paris: Odile Jacob, 1997), pp. 225-44.

p. 110 Lisa Appignanesi, *Losing the Dead* (London: Chatto & Windus, 1999), p. 8.

p. 111 Bufonías, ver Walter Burkert, *Greek Religion* (Oxford Blackwell, 1985). y *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth op. cit.*

p. 112 Dañarse a uno mismo, ver Effie Bendann, *Death Customs: An Analytical Study of Burial Rites*, *op. cit.*

p. 112 Trabajo de campo en Kenya, ver Odile Journet-Diallo, «Un enfant qui ne Vient que pour Repartir», en Joel Clerget (ed.), *Bébé est Mort* (Paris: Eres, 2005), pp. 29-45.

p. 115-6 «No hope names», ver Odile Journet-Diallo, «Un Enfant qui ne Vient que pour Repartir», *op. cit.*, y Paul Rosenblatt, Patricia Walsh y Douglas Jackson, *Grief and Mourning in Cross-Cultural Perspective*, *op. cit.*

p. 116 Jean-Claude Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages* (1994) (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

p. 117 8 Duelo infantil, ver John Bowlby, «Grief and Mourning in Infancy and Early Childhood», *Psychoanalytic Study of the Child*, 15 (1960), pp. 9-52; y «Pathological Mourning and Childhood Mourning», *Journal of the American Psychoanalytic Association*, II (1963), pp. 500 541.
p. 118 Constitución del objeto, ver Lacan, «Le Désir et son Interprétation», seminario no publicado, 1958-9, 18/3/59 y 22/4/59. Ver también Sidney Blatt, «Levels of Object Constancy in Anaclitic and Introjective Depression», *Psychoanalytic Study of the Child*, 29 (1974), pp. 107 57.
p. 119 Jean Allouch, *Erotique du deuil au temps de la mort sèche* (Paris: EPEL, 1995).
p. 124 Martha Wolfenstein, «How is Mourning Possible?» *op. cit.*, pp. 93 123.
p. 126 7 Pena anticipada, ver B. Schoenberg *et al.*, *Anticipatory Grief* (New York: Columbia University Press, 1974).
p. 128 Bertrand Russell, ver discusión en Laurence Horn, *A Natural History of Negation* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).
p. 128 Freud, *On Transience* (1915), *Standard Edition*, vol. 14, pp. 305-7.
p. 129 «Sexual traces», ver Louis-Vincent Thomas, «Lecon Pour l'Occident: Ritualité du Chagrin et du Deuil en Afrique Noire», *op. cit.*
p. 131 «Who we were for them», ver Lacan, *Le Séminaire Livre X: L'Angoisse* (1962-3), *op. cit.*
p. 133 Lowry, ver Darian Leader, *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops us from Seeing* (London: Faber & Faber, 2002), pp. 26-8.
p. 133 Joan Didion, *The Year of Magical Thinking*, *op. cit.*, p. 197; Gordon Livingstone, «Journey», en Hewitt Henry, *Sorrow's Company: Writers on Loss and Grief* (Boston: Beacon Press, 2001), p. 106.
p. 134 Cultura judía, ver Froma Walsh, «Spirituality, Death and Loss», en Froma Walsh y Monica McGoldrick, *Living Beyond Loss*, 2nd edn. (New York: Norton, 2004), pp. 182-210.
p. 135-6 Reina Victoria, Christopher Hibbert, *Queen Victoria in her Letters and Journals* (Stroud: Sutton Publishing, 2000), p. 177.
p. 136-9 Ver Sophie Calle, *M'as-tu Vue?* (Munich: Prestel, 2003).
p. 138 Fort-Da, ver Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1920), Standard Edition, vol. 18, p. 15.
p. 145 «Yo era su carencia», ver Lacan, *Le Séminaire Livre X: L'Angoisse*, *op. cit.* p. 166.
p. 146 Catolicismo, ver la discusión en Rowan Williams, *Teresa of Avila* (London: Geoffrey Chapman, 1991).
p. 146-7 Richard Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (New York: Academic Press, 1980); Jean-Claude Schmitt, Ghosts in the Middle Ages, *op. cit.*

Capítulo 4

p. 155 Pérdida de libros, ver Stanley Jackson, *Melancholia and Depression*, *op. cit.*

p. 157 Psicoanálisis lacaniano, ver Lacan, *Écrits* (Paris: 1966), pp. 567-8 y los ensayos en Geneviève Morel, *Clinique du Suicide* (Paris: Ercs, 2002).
p. 157 Distinta madre, ver Edith Jacobson, *Depression* (New York: International Universities Press, 1971), p. 210.
p. 160 Minkowski, *Le Temps Vécu* (Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1968).
p. 161 Vamik Volkan, «The Linking Objects of Pathological Mourners», *Archives of General Psychiatry*, 27 (1972), pp. 215-21.
p. 163 Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory* (1981) (Chicago: University of Chicago Press, 1984).
p. 163 Pierre Nora (ed.), *Essais d'Ego-Histoire* (Paris: Gallimard, 1987).
p. 164 «Melancholics greatly tormented», Lawrence Babb, *Elizabethan Malady* (East Lansing: Michigan State University Press, 1951), p. 38.
p. 164 Séglas, in J. Cotard, M. Camuset y J. Séglas, *Du Délire des Négations aux Idées d'Énormité* (Paris: L'Harmattan, 1997).
p. 167 Estrictamente, estamos hablando aquí de una posición paranoica más que de la paranoia como tal. La paranoia es una defensa en contra de estar a merced de el Otro, con la ilusión dirigida a dar significado a la situación. Es la diferencia entre «Estoy siendo atacado» y «Estoy siendo atacado *debido* a un complot en mi contra.»
p. 167-8 Para ejemplos del sentido de imposibilidad, ver Hubertus Tellenbach, *Melancholy* (1961) (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980).
p. 168-9 Representaciones de palabra y cosa, ver Freud *Project for a Scientific Psychology* (1895), *Standard Edition*, vol. I, pp. 361-2, y The Unconscious (1915), Standard Edition, vol. 14, pp. 166-215.
p. 172 Frédéric Pellion, *Mélancolie et Verité* (Paris: Presses Universitaires de France, 2000).
p. 172 3 Sobre objetos negativos, ver Darian Leader, «The Double Life of Objects», en *Cornelia Parker, Perpetual Canon* (Stuttgart: Kerber Verlag, 2005), pp. 72-7.
p. 177 -8 Sobre dos formas de negación, ver Laurence Horn, *A Natural History of Negation* (Chicago: Chicago University Press, 1989).
p. 177 Elizabeth Wright, *Speaking Desires Can Be Dangerous* (Oxford: Polity, 1999).

Conclusión

p. 182 Cuarenta y cinco kilos, ver Vamik Volkan, *Linking Objects and Linking Phenomena* (New York: International Universities Press, 1981).
p. 183 John Keats, «Ode on Melancholy». («Oda a la melancolía»).
p. 184 Freud, *Civilization and its Discontents* (1929), Standard Edition, vol. 21, p. 83. (*El malestar en la cultura*).
p. 185 Sophie Calle, «Disparitions» y «Fantômes» (Paris: Actes Sud, 2000).

Si las pérdidas y las separaciones no son asimiladas de manera adecuada, sus efectos pueden perdurar toda la vida y provocar en los individuos un sopor eterno, un infierno psíquico disociado del entorno que los rodea. Ésta es la tesis que el psicoanalista británico Darian Leader expone en *La moda negra. Duelo melancolía y depresión.*

Leader explora a fondo las dos categorías que considera fundamentales: el duelo y la melancolía, y muestra con claridad cómo los matices que diferencian a una de la otra son esenciales para comprender cada caso particular. La creación de un concepto derivado de la práctica médica, la depresión, parece ser la piedra angular de un negocio rentable anclado en la frenética carrera del ser humano hacia el progreso económico y la adoración fanática por la tecnología. La industria farmacéutica moderna, a través de la venta de antidepresivos, modifica y normativiza el comportamiento de los pacientes: suprime los síntomas sin cambiar la condición de su estado mental, y crea dependencia de los tratamientos.

El autor considera que la principal función del arte es la de ser un vehículo que permite acceder al dolor ocasionado por las pérdidas, un puente entre los objetos y el lenguaje que los nombra, y en esa medida es la vía suprema para elaborar uno de los elementos más constitutivos de la existencia, la pérdida. El arte permite acceder a lo irrepresentable y reconciliarnos con el dolor producido por lo que nos rebasa. Su libro es una radiografía punzante de un mundo de autómatas empastillados, empeñado en mecanizar las profundidades de lo que separa al hombre del resto de las especies del planeta.

«Convincente, fascinante y sabio. […] Un análisis brillante del duelo y la depresión de uno de nuestros pensadores contemporáneos más importantes.»

HANIF KUREISHI

«Leader plantea una nueva forma de pensar acerca de la mente, y de nuestra manera de vivir. *La moda negra* es de lectura obligada.»

JOHN BURNSIDE, *Daily Telegraph*

ensayo**sexto**piso

ISBN 978-84-96867-92-5

9 788496 867925